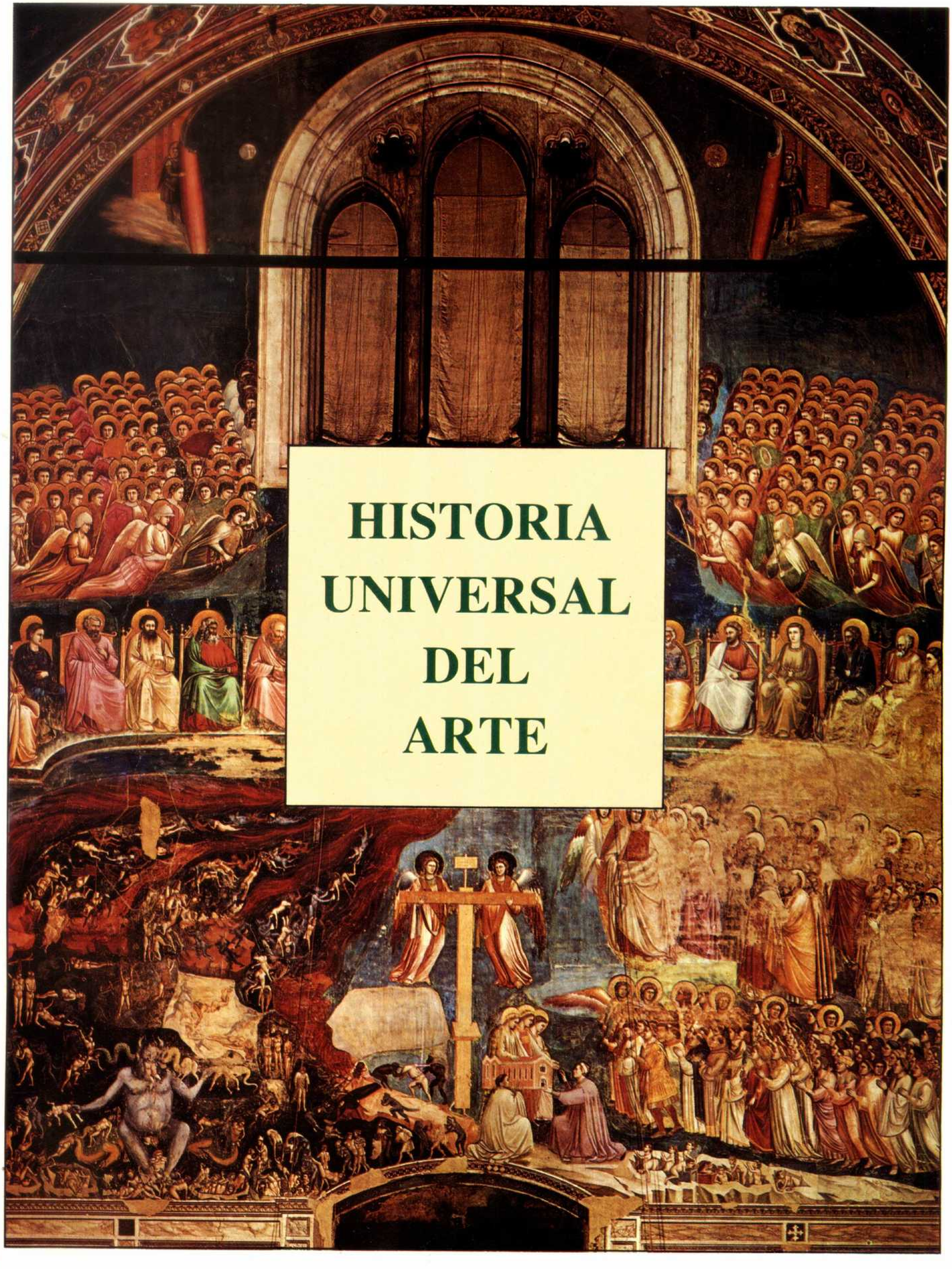
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE









HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE



Imagen del Buen Pastor. Casa de Pilatos, Sevilla.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 3

sarpe



Constantino IX Monómaco. Mosaico de la iglesia de Sta. Sofía, Estambul.

Esta obra es una realización de la
División Grandes Obras de SARPE

Redacción
Coordinan la obra:
Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey.
Versión:
Emilio Germán Muñiz, Ema Rosa Fondevila.
Diseño:
Anita Sand.
Maquetación:
Belén Cela.
Documentación:
Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE.

Edita

SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20.

Printed in Spain - Impreso en España
Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S. A. - Manuel Luna, 13 - Madrid-20
ISBN: 84-72-91-591-3 (tomo III). ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa). D. L.: M.965-1984



El emperador Arcadio. Museo Arqueológico, Estambul.

CONTENIDO

El Volumen III de la Historia Universal del Arte, tiene como protagonistas principales artes tan interesantes como el Celta, Bizantino, Irlandés, Paleocristiano y otros muy importantes, pero poco conocidos, del Extremo Oriente. Como viene siendo habitual en los tomos precedentes, en éste se alternan los estudios mayores, que analizan las grandes divisiones de la historia del arte, con otros menores, en los que se profundiza en rasgos concretos, claves de una época, o bien en obras de arte consideradas decisivas.

Estudios Mayores:

Arte Celta
Arte de la Estepa
Arte del Sudeste Asiático
Arte Chino y Coreano
Arte Japonés
Arte Paleocristiano
Arte Bizantino
Arte Irlandés

Estudios Menores:

Neak-Pean
Bronces chinos
Cerámica Sung
Primavera reciente, por Kuo-Hsi
La composición en el paisaje chino
La escultura budista del período Kamahura
La cerámica Shino
El cáliz de Antioquía
El Salterio de París



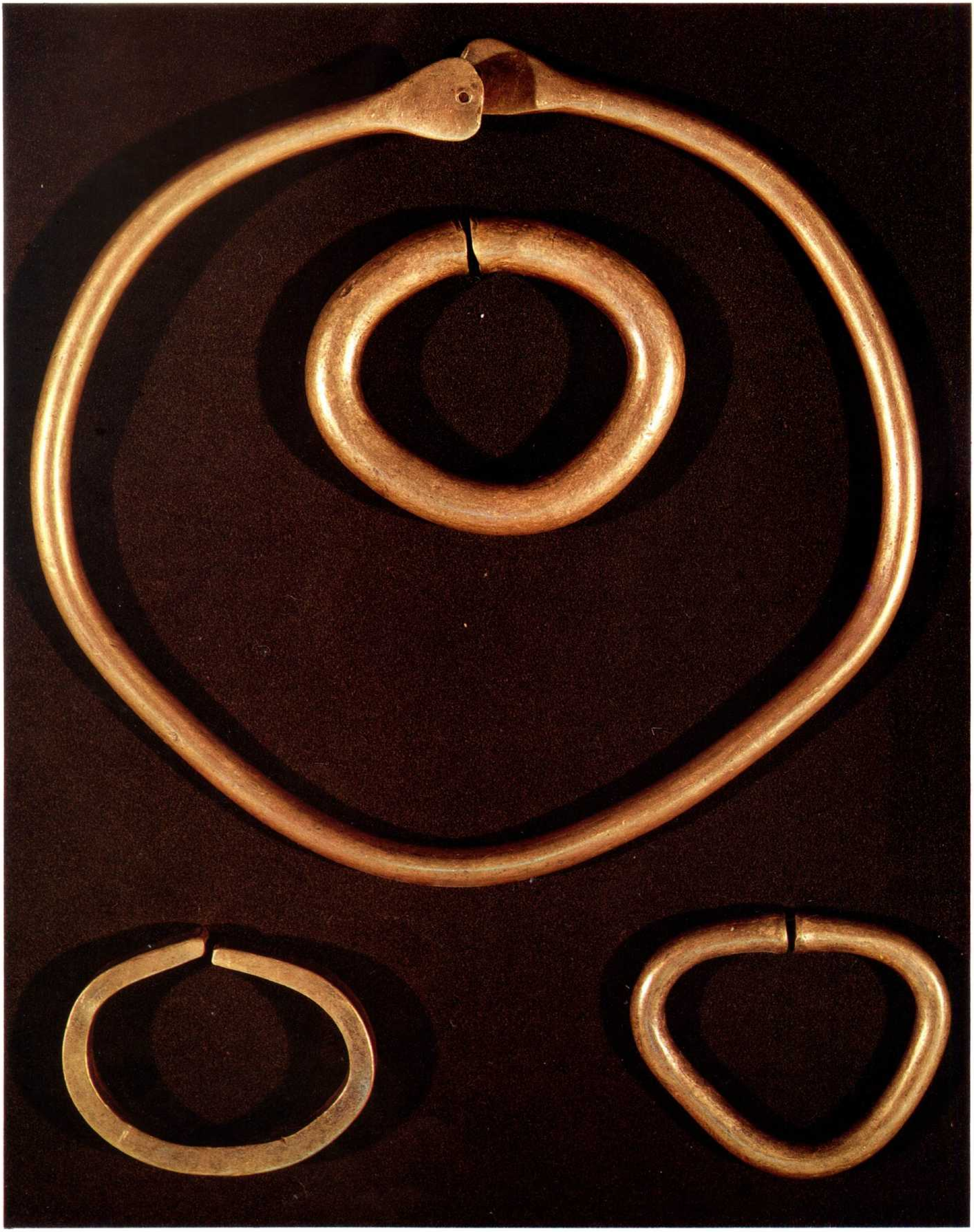
Tibor chino del siglo XIX. Palacio Real, Madrid.



XIV
ARTE CELTA



Jarras célticas de bronce con incrustaciones de coral y marfil halladas en Basse Yutz; altura, 39,4 cm. British Museum, Londres.



A los ojos del mundo antiguo, los celtas eran una nación, aunque una nación formada de muchas tribus agrupadas de una manera más o menos libre y siempre propensas a escindirse en bandas menores. En las postrimerías del segundo milenio encontramos en gran parte de la Europa central y occidental una amalgama de pastores y agricultores asentados. La tradición pastoral trajo consigo el hábito de enterrar al jefe en medio de un aislado esplendor, con sus armas y demás galas. La otra tradición parece más igualitaria, con grandes cementerios de urnas funerarias todas ellas de lujo más o menos igual. También es posible que hubiera pequeños grupos de conquistadores belicosos provenientes de zonas más orientales que hicieron unirse a los habitantes antiguos en tribus agresivas y bien organizadas. La configuración de los túmulos funerarios, agrupados en torno a asentamientos en colinas fortificadas, hallados en el curso superior del Danubio, el curso medio del Rhin y en Bohemia, permite suponer la existencia de un centro tribal bajo el mando de un jefe, o incluso de un reyezuelo, bajo cuyo gobierno estaría un territorio delimitado.

Conjunto de tipos industriales de oro batido. Tesoro de Caldas de Reyes. Museo de Pontevedra.

Distribución de los principales yacimientos mencionados.

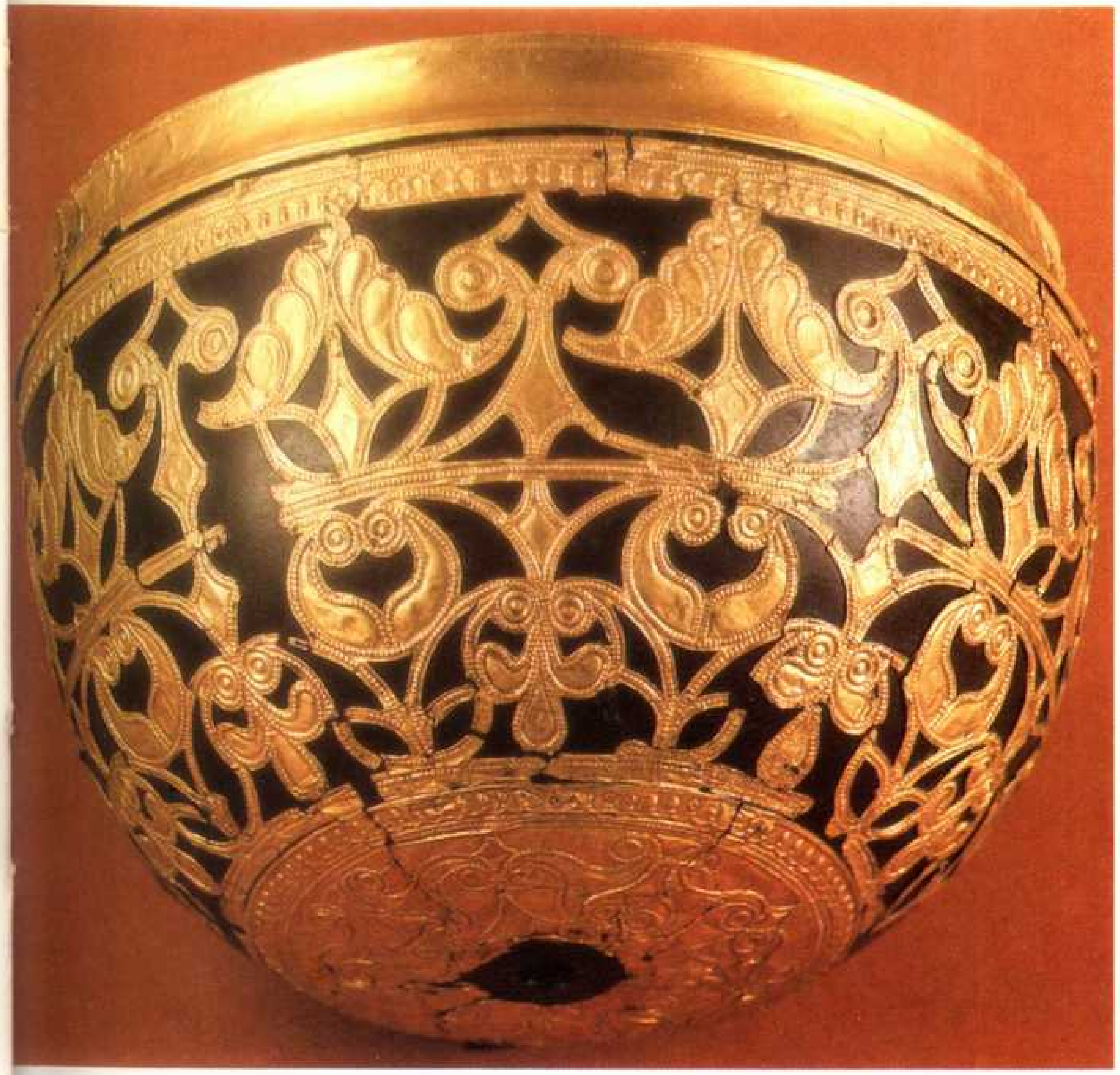
Una dicotomía muy similar existía durante el siglo V y comienzos del IV a. de C., época en que aparecieron las primeras manifestaciones de arte auténticamente celta. Había una zona de ricas sepulturas, conocida como Zona de las Tumbas de los Jefes, que se extiende en forma de arco desde los Alpes orientales, pasando por el curso medio del Rhin y el Mosela, y penetra en Champagne, con ramificaciones hacia el sudoeste de Bohemia y el Loira. Los enterramientos se hacían, generalmente, bajo túmulos y a menudo contenían tesoros importados, así como hermosos trabajos de artesanos locales. Junto a estos enterramientos, y sólo un poco más tardía en cuanto a su origen, se extiende una segunda zona caracterizada por cementerios, algunos muy extensos, de sepulturas planas de inhumación, que probablemente aparecieron primero en el centro de Suiza, con una extensión menor en la zona occidental de Borgoña, y otra más importante hacia el Este, atravesando desde la Alemania sudoccidental hasta el norte de Bohemia, Moravia y las zonas fronterizas de Hungría. En Champagne, las zonas se superponen. La expansión celta tomó su impulso más importante a partir de esta Zona de Tumbas Planas, de enterramientos más pobres y de estructura social más uniforme. Alrededor del año 400 a. de C. se establece una divisoria histórica. Por aquel entonces, algunas bandas celtas ya habían cruzado los Alpes y penetrado en Italia, pero la gran expansión ocurrió alrededor del mencionado año, con una banda que saqueó Roma en el 379 a. de C. y otras que poco después penetraron en la Transilvania y en los Balcanes;



pero unos cien años más tarde todavía estaban los celtas entregados al saqueo de Delfos para atravesar luego el Helesponto y penetrar en Anatolia.
La sociedad que hacia el siglo IV a. de C. —poco antes de la aparición del arte de La Tène— se había desarrollado en el corazón del mundo celta, principalmente en la Zona de las Tumbas de los Jefes, era tribal, aristocrática, belicosa y próspera. Esto puede apreciarse sobre todo en los enterramientos más ricos, hechos de cámaras revestidas de madera o de piedra, por lo general de túmulos redondos. El carretón, coche fúnebre o el más tardío carro de dos ruedas, en el cual se transporta a los muertos hasta la sepultura, también era enterrado, y el cadáver se rodeaba de armas, ornamentos y otras posesiones preciadas, todas ellas ricamente ornamentadas. Las tumbas se agrupaban en torno a colinas fortificadas, y en la cima una de ellas, en Hirschlanden, Württemberg, se mantuvo en pie durante algunos años un guerrero de piedra, desnudo, de tamaño casi natural (Württernbergisches Landesmuseum, Stuttgart). Entre los ricos utensilios colocados en las tumbas había piezas de vajilla de bronce, jarras etruscas, vasijas griegas e incluso marfiles de Levante y sedas del Lejano Oriente. Gracias a estos productos exóticos, los artesanos celtas tomaron contacto por primera vez con los productos de los talleres del Mediterráneo clásico, que luego transformarían y harían suyos. La presencia de estos objetos importados y perfectamente datables ayuda a fechar los comienzos del arte de La Tène. El nuevo estilo apareció en la primera mitad del siglo V a. de C., pero durante algún tiempo convivió con la tradición «Hallstatt», en vías de extinción. Este elemento aristocrático, con su organización tribal perfeccionada, sumado a un empleo más intenso de la tierra para la agricultura y, en unos cuantos lugares, a una densidad demográfica excesiva, contribuyó a la expansión celta, que se produjo en las postrimerías del siglo V.

El arte de La Tène.—La afirmación de que el arte celta de La Tène haya sido el primer estilo artístico auténtico surgido en Europa desde el Paleolítico Superior es muy discutible. Su nombre es el de un yacimiento subacuático hallado en el lago Neuchâtel, en Suiza, donde se encontraron muchas armas de bronce, hierro y otros materiales, muchas de ellas decoradas en un estilo lineal nuevo, suelto, que no se parece a las artes anteriores de Europa ni a los estilos clásicos del Mediterráneo. En la actualidad se suele entender como arte de La Tène el arte producido por los celtas mientras eran todavía independientes de los romanos y de otros conquistadores. En términos generales, se trata de un arte en escala reducida, creado para una aristocracia de guerreros que, según palabras de Stuart Piggott, «exigía una pompa extravagante para sus jefes, cazadores de cabezas y aurigas, y para sus pequeñas cortes; u oscuros adornos e iconografía para los santuarios forestales de una religión en que el sacrificio humano y el culto a las cabezas cortadas desempeñaban una parte importante. Esto nos resulta tan extraño y poco familiar como les resultaba a los griegos y a los romanos; tantas son las obras de gran belleza constituidas por piezas pequeñas, intensas y exquisitas, de intrincada artesanía en oro, plata y bronce, que unen a su carácter precioso una concentración insólita de virtuosismo, simbolismo y belleza». Este arte surgió entre los habitantes de idioma celta que entre el siglo VI y los albores del V habitaban tierras situadas hacia el norte de los Alpes. No existe una fuente única, nativa ni extranjera, ni un despliegue gradual. En realidad, resulta extraño encontrar un estilo artístico tan diferente de todo lo anterior, cuyo emplazamiento arqueológico puede ser estudiado y comprendido y que, sin embargo, sigue siendo tan profundamente esquivo e imprevisible.
Para la descripción del arte de La Tène no hay nada más adecuado que el sistema de estilos y nombres elaborado por Paul Jacobsthal en 1944, a pesar de su tendencia occidentalista, que le hizo dejar de lado algunos importantes materiales geométricos de base Hallstatt de la región más oriental de la Zona de los Jefes, ya que el estilo primitivo es, en realidad, el arte de las Tumbas de los Jefes. Precisamente la repentina aparición de este arte es lo que llevó a Jacobsthal a formular sus tres raíces: el arte clásico del Mediterráneo,


La estatua de piedra arenisca de Hirschlanden; altura, sin pies, 1,5 m. Württernbergisches Landesmuseum, Stuttgart.



El cuenco de filigrana de oro hallado en Schwarzenbach; diámetro, 12,6 cm. Antikenabteilung, Berlín Occidental.



Ornamentos de oro de la tumba de un jefe de Waldalgesheim. Rheinisches Landesmuseum, Bonn.

llegado generalmente a través de intermediarios etruscos, el oriental, principalmente el escita y el persa, y una raíz nativa, la del estilo Hallstatt de decoración geométrica. En el estilo primitivo todavía pueden apreciarse las fuentes sin grandes dificultades, pero a éste le siguió, en el siglo IV a. de C., un segundo estilo, o estilo Waldalgesheim, el cual, si bien todavía se inspiraba en los motivos decorativos clásicos y etruscos, evidencia transformaciones mucho más radicales. A éste le sucedió, a su vez, un estilo *plástico* más pesado, tridimensional, que se desarrolló paralelamente, en parte, con un estilo más lineal, el de las *espadas*. El arte insular británico hizo su aparición más tarde que el La Tène continental, pero su evolución fue bastante similar.

Las raíces clásicas del primer estilo, o estilo primitivo, han sido las estudiadas con mayor atención. Las hojas de palma, capullos de loto y zarcillos que constituían elementos básicos del repertorio clásico fueron fragmentados por los artesanos celtas y luego unidos nuevamente en configuraciones que conservaban coherencia, pero que ya no tenían nada de clásicas. El cuenco de filigrana de oro hallado en una tumba de Schwarzenbach, en Hunsrück, Alemania, constituye un buen ejemplo de ello (Staatliche Museen, Berlín). Las raíces orientales no están tan claras, pues, aunque se han encontrado objetos de estilo escita en Hungría y en regiones más hacia el este, las raíces orientalizantes del arte de La Tène deben más a objetos persas (aqueménidas) que sólo penetraron en Europa hasta Bulgaria. Según algunos eruditos, todos estos elementos orientales pasaron por el filtro de los intermediarios etruscos, pero podrían haber llegado por vía de la ocupación de Tracia por los persas entre el 513 y el 479 a. de C. Esta orientalización toma la forma de hermosos cuernos decorados para beber (nunca fueron populares en el mundo clásico), de una predilección por los monstruos y de pares heráldicos que reflejan cierta nostalgia por el pasado, como los de un broche de cinturón hallado en Weiskirchen, Sarre (Rheinisches Landesmuseum, Bonn).

Es probable que las raíces nativas (Hallstatt) fueran mucho más fuertes de lo que se pensó. Su importancia se evidencia en el estilo primitivo de la zona oriental de las Tumbas de los Jefes, con decoración estampada y motivos geométricos de base circular que reemplazan a los fluidos diseños occidentales, aunque ambos están basados en un motivo floral clásico. Con arcos y círculos que se cortan, se forman configuraciones que sin duda deben algo a la tradición de Hallstatt. Pero había algunas artes nativas menos rígidas, sobrevivientes de una fase anterior de la Baja Edad del Bronce y que también pueden haber desempeñado un papel en la génesis del arte celta. En un tiempo sorprendentemente corto, los diversos elementos —florales, geométricos, orientalizadores y clásicos— se fundieron, dando origen a un estilo coherente que no se parece a ninguno de ellos por separado.

El arte de La Tène, especialmente en su fase más primitiva, fue el arte de una sociedad de guerreros. Los estilos se usaban en la decoración de armas, de partes de carros de guerra y de todos los cuencos y frascos necesarios para servir vino en las versiones bárbaras del simposio, adoptado, junto con el vino mismo, de las tierras mediterráneas. También se aplicaba a adornos personales: torques, brazaletes y broches de cinturones. Los artistas celtas se hicieron su propia versión de los frascos etruscos y orientales de bronce forjado cuyas asas tenían forma de animal. Puede que los más logrados, y al mismo tiempo los más orientales, sean los dos hallados en Basse Yutz, Lorena, Francia (British Museum, Londres). Los animales del asa y del borde, con su motivo espiral característico para las orejas y las articulaciones, tienen una gran similitud con los de los Urales, donde encontramos ambos elementos en Pazaryryk, que en términos generales es contemporáneo, aunque también se conocen ejemplos orientales más antiguos de madera y hueso. Desde el punto de vista técnico, estos frascos, con sus incrustaciones de marfil, son tan perfectos como cualesquiera otros producidos en los

talleres clásicos u orientales. Un hallazgo casual de gargantillas y brazaletes hecho en Erstfeld, Suiza, aunque de artesanía indudablemente celta, contiene cuatro gargantillas del estilo más oriental que se haya encontrado hasta el momento, en las que se entrelazan temas animales, humanos y florales. Pueden vincularse a algunos de los adornos más orientalizantes de las Tumbas de los Jefes renanas, pero son muy diferentes de las obras etruscas, y su origen sigue siendo un enigma. El segundo estilo del arte de La Tène debe su nombre a uno de los últimos grandes enterramientos principescos con carruaje de la zona renana, hallado en Waldalgesheim, Kreuznach, Alemania. Es probable que pertenezca a los comienzos o mediados del siglo IV a. de C. y, por lo tanto, es una generación posterior a la de la mayoría de las Tumbas de los Jefes. Como muchos de los ricos enterramientos célticos, contenía el cadáver de una princesa, con sus ajorcas de oro y con los arreos de bronce, delicadamente decorados, de su carruaje, así como una sítula de bronce importada de Italia. La decoración de ésta fue usada por el artesano nativo que trabajó con una nueva libertad y una actitud audaz, atrevida, hacia el dibujo, que también es algo nuevo. Este segundo estilo apareció de manera tan repentina



Cabezas de Jano, de piedra caliza, halladas en Roquepertuse; altura, 22 cm. Musée Borely, Marsella.



Escudo de bronce hallado en el Río Sytham; diámetro del roel incrustado del centro, 14 cm. British Museum, Londres.

como el primero. No hubo una transición gradual, con la sola excepción, tal vez, de la zona del Marne, en Francia. Su ausencia es notoria en la Zona de las Tumbas de los Jefes y se corresponde con la que se observa en las Tumbas Llanas de Suiza, sudoeste de Alemania y este de Francia. Se trata del estilo que los celtas que habían bajado hasta Italia adoptaron entre comienzos y mediados del siglo IV a. de C. y que pasó también hacia el este, penetrando en Transilvania y en los Balcanes. A lo ancho y largo de esta región abundaron los contactos e intercambios entre los distintos talleres. Una característica del estilo, que se aplicó a obras mucho más tardías, es una especie de soltura, gracias a la cual diseños que parecen asimétricos no son sino la reversión y transposición de elementos simétricos para formar una unidad que comparte algo de ambos. Tanto la sutileza con que se disfraza la base circular como los entrelazamientos lineales y circunvoluciones a los que se ha dado apariencia orgánica y floral —pero que resultan abstractos e inorgánicos cuando se los examina detenidamente— pertenecen a un tipo de ambigüedad peculiarmente céltica.

El estilo plástico, que surgió en las postrimerías del siglo IV a. de C., debe casi tanto al estilo primitivo como al de Waldalgesheim, lo cual fue posible por la superposición cronológica de ambos. Del estilo heredó las transformaciones de hombres y monstruos, así como los equívocos visuales. Pero se evidencia un nuevo tratamiento del hombre y del animal, en el cual la masa y el contorno, el cuerpo y las extremidades se convierten

en configuraciones tridimensionales con su propia coherencia interna que no se corresponde con la de la criatura natural. El torbellino simplificado del contorno se aprecia admirablemente en las guarniciones con calado de bronce de función desconocida que se hallaron en Brno Malomerice, Moravia, Checoslovaquia (Museo de Moravia, Brno). Existe también una versión abstracta de trabajo plástico que se aplicó a brazaletes y ajorcas desde los Pirineos hasta Bulgaria.

El estilo de las espadas, llamado a veces «estilo de las espadas húngaro», debe su nombre a que se identificó por primera vez en vainas y espadas de hierro del siglo III a. de C. en Hungría y Suiza. Se advierte en él una tendencia —exactamente opuesta a la del estilo plástico— a los diseños planos, lineales, a menudo asimétricos, de gran elegancia y complejidad. Fue un estilo muy difundido y tiene sus raíces en las circunvoluciones del zarcillo de Waldalgesheim y en otros motivos abstractos, a veces asimétricos.

La predilección de los fabricantes de espadas húngaros por las configuraciones transversales y por los diseños tanto simétricos como asimétricos se debe, sobre todo, a la tradición del Waldalgesheim del Danubio, pero el motivo igualmente extendido de una lira a modo de pares de dragones enfrentados con colas en espiral entrelazadas podría tener un origen occidental y fue muy usado en las espadas suizas. El entrelazamiento de zarcillos parece ser un elemento nuevo en este estilo que también aparece en lanzas y otras piezas de metal.

La religión céltica no necesitaba de representaciones naturales de los dioses ni de los seres sobrenaturales y del otro mundo. Esto no significa que las ideas religiosas no se expresaran en diseños abstractos y decorativos. El gran número de ofrendas votivas halladas en los santuarios, ríos y lagos permite suponer que así era. En tallas monumentales de piedra y de madera se hacía explícita la dimensión religiosa. También en esto hay tendencias encontradas, tanto con respecto a lo abstracto como a lo natural, y la atención se centra en la cabeza, cortada o unida, tal como sucede en la literatura y leyendas celtas. Es probable que algunas cabezas y figuras de tamaño natural o incluso mayores provenientes de las Provincias Renanas y de Württemberg estuviesen colocadas en la parte superior de los túmulos funerarios. En un santuario de Roquepertuse, en Provenza, Francia, hay cabezas del dios Jano con una fisonomía sardónica característica (Musée Borely, Marsella); también hay frisos y figuras sentadas en las que pueden reconocerse modelos clásicos. Los artesanos del bronce también trabajaban a veces a escala monumental, y una de sus obras maestras es el jabalí de 1,26 m. de largo hallado en un santuario de Nauvy-en-Sullias, sobre el Loira, perteneciente tal vez al siglo I a. de C. (Musée Historique et Archéologique de l'Orléanais, Orléans). Figuras de este tipo (especialmente jabalíes) eran portadas como estandartes. Los calderos de bronce también solían hacerse por forjado con paneles ornamentales, si bien el más espectacular, un caldero de plata hallado en Gundestrup, Dinamarca, casi no tiene nada que ver con el arte de La Tène.

El arte de La Tène llegó a las Islas Británicas en una época tardía y se debió en gran parte a la llegada de los belgas de la Galia del norte. Antes de esta época, casi no había nada que mereciese llamarse arte en las mencionadas islas, ni en lo que se refiere a vasijas de uso doméstico ni al trabajo de los metales, si bien había una técnica bastante depurada en la fabricación de armas y en los ornamentos hechos por los orfebres irlandeses; la talla de la madera es algo prácticamente desconocido, con excepción de las figuras de Roos Carr, en Holderness, Yorkshire. Pero cuando el estilo de La Tène llegó finalmente, gozó allí de una vida extraordinariamente larga. Es posible que unos cuantos objetos del continente hubieran llegado independientemente de cualquier establecimiento de población en el siglo V a. de C. Un estilo primitivo de vasijas de barro decoradas por estampado y algunas piezas de metal en el mismo estilo fueron la inspiración inmediata de la cerámica de la Edad del Hierro británica hallada en yacimientos como el de Meare, en Somerset, y también de algunos de los decorados de las primeras piezas británicas en bronce de arte de La Tène. Estas comparaciones proporcionan el vínculo necesario entre los talleres continentales, ricos e inventivos, de comienzos del siglo IV a. de C. (no todos ellos en la región occidental) y el arte insular de los siglos III y II a. de C.

Lo mismo que en el continente, las realizaciones más acabadas de los artesanos se volcaron hacia el equipo de los guerreros, especialmente los escudos, los cascos y los arreos de los caballos, y también en las espadas, vainas, venablos y ajorcas, más comunes. En una época posterior, bastante tardía, en los albores del siglo I a. de C., el reverso de los espejos se decoraba con diseños de base circular de gran complejidad. Surgió también una versión insular del estilo plástico, con representación de cabezas de animales y de seres humanos y asas en forma de animales, y también se advierte una ornamentación plástica abstracta en pesadas ajorcas de oro. Muchos diseños evidencian una preocupación obsesiva por los pájaros, a los que se representa de perfil, desmembrados o descoyuntados. También se extendió un uso deliberado de los vacíos dentro de un diseño con fines decorativos, y alcanzó tal desarrollo que el negativo y el positivo tienen igual peso. Los motivos de cestería, ejecutados a veces a golpe de buril, son más abundantes como motivo de relleno que el pulido que se aplicaba en la Europa continental; además, en lugar de la moldura convexa o de filigrana, se reproducía una línea ondulada de perforaciones.

Los artesanos de La Tène heredaron de la Baja Edad del Bronce una técnica depuradísima caracterizada por una gran precisión, por su mesura y por un diseño neto. Lo que había faltado era la amplitud en el tratamiento y en los temas, la inventiva y la variedad. Los nuevos artistas, maestros de todas las técnicas de la orfebrería a excepción de la granulación, lograron transformar en virtud esa deficiencia. El empleo del compás en la disposición de los diseños era complejo y sutil, y se aprecia desde el estilo primitivo del siglo V a. de C. hasta en obras maestras de ambigüedad, como son, por ejemplo, los reversos de los espejos británicos de comienzos del siglo I a. de C., en los que un despliegue extraordinariamente complicado de la geometría de arcos de compás produce la ilusión de una fluida técnica de dibujo a mano alzada.

Para mayor información:

Cunliffe, B.: *The Celtic World*, Londres (1979). Duval, P. M.: *Celtic Art in Ancient Europe*, Londres (1976). Duval, P. M.: *Les Celtes*, París (1977). Filip, J.: *Celtic Civilization and its Heritage*, Wellingborough (1977). Hatt, J. J.: *Celts and Gallo-Romans*, Londres (1970). Jacobsthal, P.: *Early Celtic Art*, Oxford (1944). Megew, J. V. S.: *Art of the European Iron Age*, Bath (1970). Powell, E. G. E.: *The Celts*, Londres (1958). Duval, Paul Marie: *Los celtas*, Madrid (Aguilar, 1977).

XV

ARTE DE LA ESTEPA



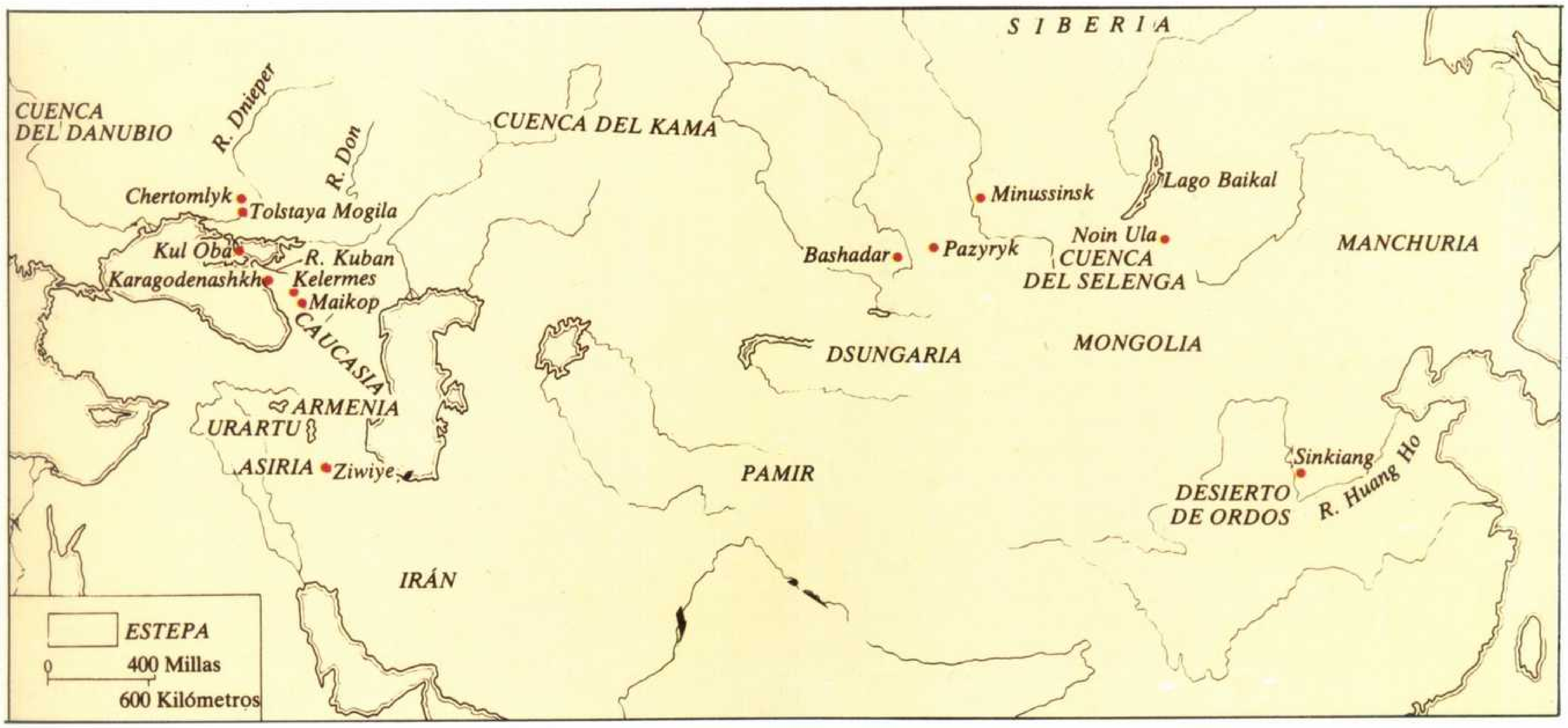
Remate de una pértiga en forma de ciervo, del desierto de Ordos; período Han (206 a. de C.-221 d. de C.). British Museum, Londres.

LA denominación «arte de la estepa» designó en un principio a un determinado grupo de estilos interrelacionados, ilustrados por hallazgos hechos principalmente a partir del siglo XVIII en excavaciones de tumbas de la estepa eurasiática o cerca de ella. Algunos de los objetos descubiertos son de metal, de hueso o de madera, pero en ningún caso de piedra. Sirvieron como ornamentos, insignias o símbolos a los guerreros nómadas que recorrían a caballo las estepas eurasiáticas desde Hungría hasta Manchuria y los llevaban prendidos en sus vestimentas o entre sus accesorios de uso personal. Sin embargo, algunas veces se ven figuras del mismo estilo sobre superficies más amplias, como tejidos o retazos de cuero teñidos y trabajados. Estos objetos decoraron las tiendas de los nómadas a lo largo de toda su vida, pero se han conservado, durante siglos por el efecto accidental de los climas a los que estuvieron expuestos en determinadas regiones. No todos los materiales que hemos mencionado se encontraron representados en todos y cada uno de los yacimientos, pero resulta razonable suponer que los había en la mayoría de los enterramientos de cierta categoría antes de que algunos fueran destruidos por la acción natural del tiempo y otros fueran presa de los saqueadores de tumbas.

Se cree que los estilos mencionados tuvieron vigencia a lo largo de un período que va desde poco después del 700 a. de C. y los primeros siglos de la era cristiana, con una duración que varía según los diferentes lugares. A pesar de su variedad, responden a un sentimiento común, que no es el del arte civilizado, y a un origen también común en el seno de los pueblos nómadas que habitaban más allá de las estepas. Sin embargo, en sus etapas últimas estuvieron sometidos a distintas influencias exteriores. La manifestación más característica del arte de la estepa es el bien conocido estilo zoomórfico, según lo denominó Rostovtzev por primera vez. Fijados, en principio, sus orígenes c. 500 a. de C., el estilo representa animales, aves de presa y cierto tipo de monstruos —especialmente grifos— de una manera peculiar. También se observan influencias extrañas más remotas en la representación de animales desconocidos en las estepas, tales como leones y serpientes de gran tamaño. Sin embargo, los animales domésticos de los que vivían los nómadas no están presentes en el estilo zoomórfico, si bien existe la duda de si los caballos que aparecen con frecuencia son domesticados o salvajes. Tuvo que existir alguna poderosa razón para esta preferencia por los animales salvajes. Los mismos nómadas representaron en algunos casos figuras humanas de guerreros y cazadores e incluso de diosas, pero son casos raros. La vegetación está presente como fondo de algunas piezas, principalmente las que se hallaron en las estepas más orientales, que aparentemente representan escenas de leyendas muy conocidas. Pero cabe considerar a estas piezas como marginales respecto del arte de la estepa.

A pesar de que otros pueblos han creado estilos que representan animales, estos estilos nómadas tienen características que los distinguen de los demás. El estilo zoomórfico que surgió entre ellos fue creado por nómadas blancos —indoeuropeos de la rama irania— que habitaron en la mitad occidental de las estepas, que se extiende entre la cuenca del Danubio y el sur de Rusia por el oeste y Dsungaria y Pamir por el este. Las migraciones tribales extendieron sus formas hacia el Lejano Oriente, hasta regiones que se encuentran dentro de la influencia china. En su forma más primitiva y rudimentaria, está representado por pequeñas tallas de hueso de los siglos VIII y VII a. de C., como las encontradas en Zabotin, en el sur de Rusia; el material disponible condicionó tanto el tamaño como la forma e hizo necesario dar a las figuras cierto grado de contorsión. Sin embargo, la tradición entonces surgida continuó en objetos tales como placas de metal del estilo más evolucionado.

Las estepas eurasiáticas





Pectoral de oro del tesoro de Ziwiye. Museo Arqueológico, Teherán.

La evolución más acusada se produjo, evidentemente, como resultado de los contactos, tanto pacíficos como bélicos, mantenidos en el siglo VII a. de C. con los pueblos civilizados del Oriente Próximo, si bien el arte resultante sigue siendo un arte bárbaro. Los efectos de dichos contactos se difundieron por los cuatro puntos cardinales como a través de un mar interior. La influencia más acusada en la evolución más allá de la etapa primitiva parece haber llegado de Irán, país que, según mantiene Ghirshman, poseía lazos tan estrechos con las estepas, que a éstas se las puede denominar el «Irán exterior», sobre todo en la época anterior a la expansión de los turcos procedentes de Mogolia, cuando se hablaban lenguas muy parecidas en ambas regiones. La cultura irania, aparte de sus características propias, recibió una fuerte influencia de Asiria y del antiguo reino de Urartu, en Armenia. Los nómadas experimentaron la influencia de estas dos antiguas culturas, tanto de una manera directa como a través de Irán. Los contactos directos revistieron la forma, en algunas ocasiones, de incursiones en las que se llevaban consigo a civilizados artesanos que habían de trabajar para los jefes nómadas. La difusión de los estilos y de las técnicas fue posiblemente mayor gracias a los incesantes desplazamientos de los pueblos de unos lugares a otros de las estepas, especialmente en las épocas turbulentas. Es probable que estas migraciones se cruzasen y entremezclasen y en algunos casos volviesen a los lugares de origen, dando lugar a nuevas pautas, tal como lo hacen las corrientes en un estuario cuando cambia la marea. Ahora vamos a pasar a la descripción de los diferentes estilos, región por región. El mejor conocido, y tal vez el más antiguo por lo que se refiere a su evolución completa, es el estilo escita de la estepa póntica, en el sur de Rusia. Un antecedente de este estilo en el Oriente Próximo aparece en el tesoro de Ziwiye, en Kurdistán, que es un depósito de piezas de orfebrería y otros objetos tal vez reunidos por un jefe durante la invasión escita (Museo Bastan de Irán, Teherán). De él pueden destacarse dos objetos. Uno de ellos es una lámina de oro en forma de media luna, que probablemente sirvió en su momento como ornamento pectoral del jefe. En dos registros, la lámina muestra procesiones simétricas de monstruos fenicios y asirios que convergen en el Árbol de la Vida; en ambos casos cierra la procesión un felino de puro estilo escita. El otro objeto digno de mención es un retazo de una lámina de oro martillado en la que se observa un diseño repetitivo —a la manera de los modernos papeles para paredes— en el que están representados ciervos y rebecos según el modo escita, cada animal encerrado en un entramado de ramas. En ambas piezas la vegetación es de estilo urartiano. Trabajos escitas en metal exactamente de este tipo, con características propias de Urartu, se encontraron en los



Trabajo en oro del Kuban: blasón en forma de pantera para un escudo. Museo del Ermitage, Leningrado.

grandes *kurgans* (montículos) escitas del Kuban y del Dnieper. El ciervo de cornamenta dirigida hacia atrás y patas alzadas, que aparece destacado, era un emblema de origen escita muy difundido, usado en las placas que decoraban los escudos, los carcajes, los mangos de las hachas y en los extremos de las pértigas que empleaban como estandartes. Una característica común, al igual que en Siberia, es la unión biselada de dos superficies inclinadas, utilizadas para representar el cuerpo en relieve o las ancas de un animal. Es probable que esto tuviese su origen en la escultura de madera.

El león, animal propio de las tierras del sur, que no vive ni en el sur de Rusia ni en el Cáucaso, es uno de los temas utilizados. Se trata de un indicio de la influencia de Oriente Próximo, influencia que aparece de nuevo en la figura de una pantera representada en una plaqueta de oro encontrada en Kelermes, en la cuenca del Kuban (Museo del Ermitage, Leningrado). El animal tiene agujeros en las orejas y en las zarpas, que deben de haber estado rellenos de incrustaciones alveoladas, característica del estilo policromo tal como continuó más tarde en una obra sármata de tradición asiática. Por las ilustraciones puede verse hasta qué punto llega a ser vívido y natural el estilo zoomórfico, por más que no suela tener en cuenta ni las proporciones ni las posturas naturales.

Entre las figuras humanas, cuando las hay, la más común

Dos grifos atacan a un caballo en un pectoral de oro encontrado en Tolstaya Mogila.



es la de la Gran Diosa, como la encontrada en Karagodenashkh, en el Kuban, atendida por sus sacerdotes, y también las de guerreros que llevan cabezas cortadas de sus enemigos. Parte de la orfebrería procedente del Kuban y del Dnieper acusa la influencia griega de las colonias pónticas. Algunas piezas más tardías, tales como la placa y los ornamentos procedentes de Kul Oba, en Crimea, y un vaso de plata dorada hallada en el rico enterramiento de Chertomlyk, en el curso inferior del Dnieper, son en realidad trabajos griegos (ambos se encuentran en el Museo del Ermitage, Leningrado). La que más llama la atención de las obras griegas realizadas por maestros escitas es un ornamento pectoral de oro procedente de Tolstaya Mogila, Ucrania (Museo del Ermitage, Leningrado). La banda inferior muestra un león y un grifo que atraen a sendos caballos, y un león que ataca a un jabalí, mientras que en la banda superior pueden verse, entre otras cosas, una vaca amamantando a un ternero, dos esclavos ordeñando una oveja y otro par de mujeres escitas zurciendo una camisa. Todas estas representaciones son enteramente griegas por su estilo. En algunas ocasiones, la influencia griega contribuyó también de una manera tan aplastante al arte nativo, que llegó a destruir sus características escitas originales, tanto por lo que se refiere al estilo como a la temática.

En el extremo oriental del Irán puede hablarse de presencia nómada durante ese mismo período, pero sólo surgen pruebas reales un poco más tarde, después de que el Imperio medo hubiese sucumbido ante sus parientes persas. Estas pruebas están en el tesoro de Oxus, rica colección de piezas de orfebrería de diferentes épocas. Las más primitivas pertenecen al apogeo del Imperio aqueménida o incluso son un poco anteriores (Museo Británico, Londres). Si bien la mayoría de los objetos pertenecen al estilo persa, existen algunos tan próximos a los estilos nómadas, que se puede pensar que son obra de los sakas de Asia Central. Las muestras de los estilos sakas descubierta con anterioridad a este tesoro son comparativamente escasas y no llaman la atención. Los grandes enterramientos descubiertos en esta parte de Asia Central estaban vacíos. De otra forma habríamos tenido mejores ejemplos de los estilos de los masagetas, el pueblo saka contra el que cayó guerreando Ciro el aqueménida tras conquistar el resto de su imperio.

Otro vínculo todavía más remoto con la Persia de los aqueménidas ha sido encontrado en el norte del territorio saka, en las tumbas heladas de Pazyryk, en el Alto Altai (siglo V a. de C.), restos que también son fundamentales para la comprensión del arte nómada de Asia Oriental. Un tapiz persa proveniente de la quinta tumba, el tapiz más antiguo que se conoce, tiene figuras bordadas de mujeres que parecen estar ejecutando un sacrificio. A juzgar por sus ropajes, deben de ser mujeres persas de sangre real. En la misma tumba se encontró la alfombra persa más antigua de que tenemos noticia; con un reborde que representa un desfile de ciervos y otro más exterior en el que se ve un desfile de palafreneros a pie y jinetes a caballo, todo ello en estilo aqueménida.

Estos tejidos importados tienen gran interés como muestras de los contactos con el Imperio persa, pero no son arte nómada, del mismo modo que tampoco lo son los trabajos de orfebrería griegos y orientales a que nos hemos referido anteriormente. Más interesante, y a la vez más característica de las estepas, es una colgadura de fieltro procedente de la quinta tumba, decorada con aplicaciones, también de fieltro, de brillantes colores, que



Un león alado ataca a un íbice: tela de silla de montar, de Pzyryk. Museo del Ermitage, Leningrado.

Un tigre tallado en un ataúd de cedro de Bashadur. Museo del Ermitage, Leningrado.



representan a un jinete con pantalones ceñidos y una capa corta que se acerca a una figura sentada que sostienen en una mano algo que puede ser un Árbol de la Vida (Museo del Ermitage, Leningrado). La figura sedente parece ser una mujer completamente calva bajo una pesada capa de pieles; la silla en la que está sentada es de modelo asirio. Cabe la posibilidad de que esta figura sea una forma local de la Gran Diosa. También de esta tumba procede otra colgadura en la que se representa con aplicaciones de fieltro coloreado una monstruosa esfinge con cabeza humana y cuerpo de animal, dotada de alas y, al parecer, también de cuernos. Parecería que todavía está presente la influencia del Oriente Próximo, pero de cualquier modo estas colgaduras son únicas. El estilo zoomórfico, tanto en fieltro aplicado como en tallas de madera, guarda un estrecho parecido con el estilo escita. Sin embargo, se ha perdido la sugerencia de monumentalidad formalista que inspiran las figuras escitas. Las ilustraciones de estos hallazgos hechos en Altai muestran en su mayor parte animales más salvajes y más en actitud de saltar, a veces con cuerpos contorsionados, posibles en el caso de los gatos o de las comadrejas, pero no en el de los caballos, tal como se representan. El estilo estaba abriendo cauces nuevos. Muy digna de tenerse en cuenta es la modalidad de líneas onduladas y rizadas con que están realizadas las figuras de tigres que portan sendas presas en un relieve

que lleva el frontal de un ataúd encontrado en Bashadar, Altai central (siglo VI a. de C.). Esta característica es aún más común en algunas obras sármatas de la estepa que se extiende al norte del mar Negro (Museo del Ermitage, Leningrado).
En la quinta tumba de Pazyryk se advierten más vínculos con la civilización en un dosel decorado con figuras de cisnes en un estilo que se parece mucho al chino. El dosel perteneció otrora a un carruaje de forma china que también se encontró allí. Por esta época, los persas del período aqueménida no tenían contactos con los chinos, pero todo parece indicar que estos nómadas tenían vinculación con ambos. Aunque perteneciente a un período muy anterior, algunos eruditos piensan que la cultura Karasuk de Minussinsk (siglo XII a. de C.). que tenía conexiones con la China de los Shang, hizo importantes aportaciones al estilo zoomórfico tras el advenimiento del nomadismo (siglos VII y VIII a. de C.).
Conocidas desde mucho antes que el arte de Altai, pero no menos notables, son las placas de oro halladas en tumbas de la Siberia oriental durante el siglo XVII por exploradores y colonos siguiendo iniciativas de Pedro el Grande, y conservadas cuidadosamente por orden de este soberano. No se sabe a ciencia cierta cuáles son los yacimientos reales de donde provienen estas piezas (aunque pertenecen a la región de Kazakhstan), por lo cual no puede decirse nada sobre el resto de lo que contenían las tumbas. Tampoco se ha conseguido encontrar los ricos yacimientos de oro de Siberia explotados en épocas antiguas por pueblos civilizados. Los emisarios de Pedro sólo estaban interesados en acumular el oro, que trataron de fundir. Fue el propio Pedro el Grande quien, apreciando en lo que valía el arte de estas piezas escitas, prohibió que se fundieran.
Al igual que el arte de Altai, el de estas placas del sur de Siberia estaba más rebosante de vida que el de la estepa Póntica y presentaba mayor variedad en cuanto a la elección del tema. Las figuras parecen reflejar la vida exterior de los nómadas y adentrarse incluso en su imaginación y creencias. Las piezas con contenido imaginativo muestran encarnizados combates entre bestias salvajes y monstruos. Hay también otros tipos de placas a los que se ha dado en llamar anecdóticos porque, al parecer, representan episodios particulares de la leyenda y de la tradición. En cuanto a la técnica, hay un empleo mucho mayor de los huecos, al igual que en algunas piezas escitas. Éstas contenían brillantes piedras coloreadas y muestran afinidad con piezas del Tesoro de Oxus hechas probablemente por los sakas (British Museum, Londres). También se advierten afinidades con el arte chino. Otro rasgo oriental es la forma de calado. Un buen ejemplo de lucha animal dentro de este estilo siberiano occidental, que corresponde al siglo IV a. de C., muestran a un león-grifo, con pequeñas alas esbozadas en las espaldas, que clava los dientes en la garganta de un caballlo que cae (Museo del Ermitage, Leningrado). Al igual que otros animales víctimas de las bestias o de los monstruos —como sucede también a veces en Altai—, el caballo está tan contorsionado, que sus patas traseras se levantan hasta arriba mientras sus piernas delanteras y su hocico apuntan hacia abajo. Esa distorsión casi no se encuentra en las obras escitas. Otra placa muestra una batalla más o menos equilibrada entre un tigre y un grifo. Algunas de estas figuras animales vuelven a aparecer más hacia el este, en el arte del desierto de Ordos (siglo III a. de C.), pero en bronce, aun cuando hayan sido fundidas en copias de los moldes que se habían usado para el oro. La relación entre estas piezas y las de Ordos muestra la amplia difusión de esta cultura de la estepa. El intenso dramatismo del estilo hace pensar que debe de haber habido algún mito poderoso tras él.
Una vez más, las piezas anecdóticas parecen ser un nuevo punto de partida. En ellas se representan episodios de la vida de algún héroe nómada. También aparecen figuras de mortales comunes en el arte escita; se los ve llevando cabezas de enemigos, pero estas figuras humanas son diferentes y mucho más interesantes. Hay una, por



Pantera curvada de oro de la región occidental de Siberia; siglo VI a. de C. Museo del Ermitage, Leningrado.



Escena en un bosque con hombres y caballos, en oro. Museo del Ermitage, Leningrado.

ejemplo, que representa a un cazador en el extremo boscoso de la estepa siberiana que persigue con su arco tendido a un enorme jabalí del cual ha huido otro jinete que se refugia en la copa de un árbol, mientras el caballo parece dispuesto a trepar tras él. Otra pieza más misteriosa muestra una escena en medio de un bosque, donde un guerrero yace con la cabeza en el regazo de una mujer que está sentada en cuclillas en el suelo y que luce un cubrecabezas similar a un *tarbush* turco; cerca de ellos está un mozo, también en cuclillas, que sostiene las riendas de dos caballos. Estas escenas narrativas parecen exclusivas del estilo sármata de Siberia; aún no se han encontrado muestras entre los restos sármatas de zonas más occidentales del sur de Rusia ni en el valle del Danubio. Las figuras de dos luchadores que aparecen en este arte se encuentran también en el arte escita. Esto parece demostrar que la afición a la lucha de los turcos y de los mogoles cuenta con una larga tradición entre los nómadas. Un tema perteneciente al parecer al Lejano Oriente es la figura del animal curvado con la boca en la cola que se ha encontrado en toda la zona, desde la estepa Póntica hasta el desierto de Ordos.

El desierto de Ordos es la siguiente zona importante de que nos ocuparemos. Si bien se extiende en el lado sur de la gran curva de Huang Ho y siempre se lo ha considerado parte de China, sus habitantes siempre estuvieron relacionados con los nómadas que se encontraban al este y al norte de ellos, más allá de la Gran Muralla. Su estilo de arte nómada era en su mayor parte una continuación oriental del sármata, pero en muchos lugares mostraba una marcada influencia china. La influencia china se mezcló aquí con mucha más facilidad con el arte nómada que la recibió, que el arte griego con el escita en el otro extremo de la estepa. En realidad, más hacia el interior de China se han descubierto piezas en las cuales personajes chinos y nómadas aparecen inseparablemente mezclados, al modo de los colores en una seda tornasolada. Este estilo del arte chino se denomina Huai, y se encuentra inmediatamente al sur de la cuenca del Huang Ho. Esta proyección del arte chino dentro del nómada podría compararse con la proyección del arte persa dentro del saka que se advierte en el Tesoro de Oxus.

A menudo les resulta difícil, tanto a los eruditos chinos como a los occidentales, fechar y clasificar los bronces de Ordos, ya que, tal como sucede con los trabajos en oro de los sármatas, no se conocen con exactitud sus lugares de origen. Sin embargo, abarcan el período en que la migración indoeuropea que avanzaba hacia el Este atravesando las estepas del norte, fue detenida y obligada a retroceder por la corriente altaica que se conoce mucho mejor en la historia. El momento crítico de este proceso se produjo c. 160 a. de C., cuando Mote, soberano de la confederación de Hsiung Nu, infligió una aplastante derrota a la confederación rival de los Yueh Chih, que obedecía a los reyes iranios, y los obligó a abandonar sus campos de pastoreo junto al Nan Shan para dirigirse hacia Dsungaria y Sinkiang.

Según todas las apariencias, esto sucedió durante el período de los bronces de Ordos, que perpetuaron una tradición originalmente irania bajo nuevos gobernantes, los Hsiung Nu. Al igual que los Yueh Chih, los Hsiung Nu formaban una confederación heterogénea y se ha señalado que muchas de sus tribus eran blancas. Probablemente hayan sido estas tribus blancas, que quizá hablasen una lengua túrquica, quienes continuaron con la tradición occidental de estilo nómada en circunstancias modificadas y obedeciendo a ciertas influencias de los chinos.



Plato de plata de Noin Ula, decorado con un yak.

Las piezas de Ordos son placas, adornos para cinturones, hebillas, remates de pértigas, cuchillos, dagas y hachas con algunas ornamentaciones y, ocasionalmente, figuras humanas, incluso a caballo. Se advierte claramente la tradición escita-sármata de figuras animales, tanto en lo que se refiere al estilo como, en algunos casos, a la sugerencia de ferocidad indomable. Pero algunas figuras, tanto animales como humanas, son traviesas o grotescas, en una modalidad que no se encuentra en ninguna otra manifestación artística de las estepas; puede que esto forme parte de la influencia china. Dentro de esta secuencia, un grupo anterior se atribuye a una época previa a la ascensión de los Han en China en el siglo III a. de C., y otro posterior al período de contiguas guerras entre los Han y los Hsiung Nu.

En los intervalos entre una y otra guerras, los Hsiung Nu no sólo saqueaban el norte de China de una manera irregular, sino que además comerciaban con los chinos. Se advirtieron claras huellas de estos dos tipos de contactos en el contenido de las tumbas de Noin Ula, en la cuenca del Selenga, al sur del lago Baikal y al este de los Altai, donde productos chinos, especialmente textiles, se encuentran mezclados con piezas del arte nómada (Museo del Ermitage, Leningrado). Existen también indicios de otro estilo de arte nómada, diferentes del sármata. El nombre Noin Ula significa en mogol «Colina del Señor» y se debe seguramente a que los mogoles vieron que muchos jefes de pueblos que habían ostentado el poder antes que ellos se encontraban enterrados en este valle. Los eruditos modernos se limitan a vincular las tumbas excavadas con los Hsiung Nu en la época de mayor auge de su poder y de sus contactos más amplios. Los jefes eran enterrados en sólidos ataúdes encerrados dentro de cámaras de madera, de una manera muy similar a como lo hacían los escitas. La expedición de Kozlov localizó doscientos doce de estos

enterramientos, pero fueron excavados menos de veinte. Así como el contenido de las tumbas de Pazyryk se conservó en medio del hielo, los hallazgos de Noin Ula permanecieron intactos gracias al agua que se había infiltrado por el suelo y evitó los deterioros que producen los sucesivos resecamientos y humedecimientos. Esto resultó especialmente ventajoso, porque la mayor parte de lo que allí se conservó fueron esteras y alfombras y otros artículos textiles, a menudo chinos, tales como mantos y bonetes femeninos. Había también algunas piezas de metal similares a las de Ordos. En una alfombra aparece representado un monstruo alado, similar a un carcayú, que ataca a un alce que brama; en otra, de ejecución menos perfecta, un yak se enfrenta a un monstruo difícil de identificar (Museo del Ermitage, Leningrado). El yak aparece también a veces en los trabajos de metal que se encuentran más hacia el oeste, pero evidentemente era un animal importante para los creadores de este arte, ya que en una placa de plata aparece uno con su cornamenta característica y con pelos en el vientre (Museo del Ermitage, Leningrado). La cabeza se representa frontalmente, no de perfil como en las piezas sármatas, y las patas del animal no se adaptan bien a la roca sobre la que está de pie sobre un fondo de árboles. Al parecer, la pieza respondería más a una inspiración nativa que al estilo sármata. Más notable es un tapiz hallado en una zona más oriental, en el que aparecen representados dos rostros con bigotes de tipo túrquico centroasiático, que tal vez sean rusos del sur. En cambio, otro tapiz en el que se ven tortugas nadando entre plantas acuáticas es de estilo puramente chino (ambos en el Museo del Ermitage, Leningrado). Es posible que se puedan documentar mejor las etapas de la decadencia del estilo zoomórfico de Mogolia cuando se hayan abierto más tumbas de las que quedan en Noin Ula.

Nuestro examen nos ha llevado a través de las estepas del norte, donde los jinetes nómadas, todos ellos indoeuropeos en un principio, practicaron el estilo zoomórfico y otros con él relacionados incluso en algunas zonas al este de Dsungaria después del 700 a. de C. Algunas tradiciones anteriores del arte, que aparecen, por ejemplo, en las figuras de plata y oro de toros de Maikop, en el Cáucaso septentrional, y en las vasijas repujadas de Trialeti, en Transcaucasia, tuvieron continuidad en algunas de las regiones incluidas, pero las hemos pasado por alto por pertenecer a una época anterior al auge de los jinetes nómadas. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que el arte de Maikop recibió fuertes influencias de las manifestaciones artísticas del Irán primitivo y de la Mesopotamia, y el de Trialeti de algunas tradiciones de Anatolia; en ambos casos, antes de que se rompieran los lazos con las civilizaciones del sur. El arte escita muestra un resurgir de estos vínculos sureños en nuevas circunstancias.

Durante el período escita, las artes de Anayino, en la cuenca del Kama, y de Tagar, en la cuenca del Minussinsk, en Siberia, recibieron marcadas influencias del arte zoomórfico y de las armas de los nómadas, pero no fueron practicados por nómadas.

En el sur de Rusia, sucedieron a los escitas, en el siglo III a. de C., los sármatas, cuyo arte —conocido por sus manifestaciones en Siberia— hemos descrito. Actualmente, se da el nombre de sármatas a los nómadas iranios esparcidos por una inmensa zona al este de la Rusia meridional y que se extiende hasta los límites con China. Según la denominación antigua, se solía llamar sármatas a los nómadas del sur de Rusia y del valle del Danubio, pero el nombre no tenía otras connotaciones más amplias. Los nómadas sármatas de la Europa oriental cayeron bajo el dominio de los hunos, que al parecer no utilizaron forma alguna de estilo zoomórfico en occidente, aun cuando sus antepasados sí lo habían hecho en el Asia oriental. Bajo la siguiente dominación del valle del Danubio, la de los ávaros, hubo, al parecer, cierto resurgir del estilo zoomórfico en el período tardío que se extiende desde el 670 de nuestra era en adelante, cuando los ávaros estuvieron menos influidos por el arte bizantino de lo que habían estado las primeras generaciones que sucedieron a su asentamiento. Sus placas y broches para cinturones y las piezas de metal que colgaban de ellos para señalar la jerarquía muestran una forma burda de estilo zoomórfico, especialmente en las figuras de grifos, cuyo antecedente natural es la tradición sármata, ya sea de origen local ya llegada desde zonas más occidentales de Asia. Esta tradición desapareció a comienzos de la Edad Media.

Por lo que de ellos sabemos, los turcos de Mogolia y de Asia Central no produjeron arte de tradición escita ni sármata durante su gran período de expansión en que gobernaron a la mayor parte de los nómadas indoeuropeos que quedaban. En cambio, en otra zona de Asia, en el Tibet septentrional, el estilo zoomórfico pervivió por algún tiempo, pero no se conocen otras manifestaciones. En Europa, durante algunos siglos, el arte de las tribus germánicas conservó huellas del estilo zoomórfico, como era de esperar tras los siglos de estrecho contacto entre los germanos y los sármatas.

Nos quedan por hacer algunos comentarios acerca de la importancia del estilo zoomórfico. Este elemento del arte nómada puede considerarse aristocrático, por cuanto sólo se ha encontrado en las tumbas de los jefes y guerreros destacados. Podría compararse con los escudos de armas adoptados mucho más tarde en la Europa medieval, que también eran emblemas de una casta de guerreros. Tal como sucedió en la Edad Media, los escudos de armas tenían un significado que iba más allá de lo local, por lo que en la sociedad nómada, las placas, condecoraciones y remates de pértigas en estilo zoomórfico pueden haber sido símbolos de bandas de guerreros formadas por las familias de los jefes de diversas tribus que podrían haberse unido en empresas comunes de migración o de guerra. La ferocidad que traslucen tan a menudo las figuras animales podría simbolizar el espíritu de estas bandas. Se han dado muy diversas interpretaciones al contenido de las escenas de combates de animales, que en última instancia son de origen asirio, pero en realidad, no puede decirse que comprendamos plenamente el significado del arte nómada.

Para mayor información:

Frozen Tombs: The Culture and Art of Ancient Tribes of Siberia (British Museum), Londres (1978). Jettmar, K.: *The Art of the Steppes*, Nueva York (1969). Minns, E. H.: «The Art of the Northern Nomads», *Proceedings of the British Academy*, Londres (1942). Minns, E. H.: *Scythians and Greeks in South Russia*, Cambridge (1913). *Or des Scythes: Trésors des Musées Sovietiques*, París (1975). Rice, T.T.: *The Scythians*, Londres (1975). Rudenko, S. I. (trad. Thompson, M. W.): *Frozen Tombs in Siberia: the Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen*, Londres (1970). Jettmar, Korl: *Estepas euroasiáticas* (Barcelona, Praxis, 1965). Alpatov, Mikhail Vladimirovich: *Tesoros del arte ruso*. (Barcelona, Gustavo Gili, 1967). Mongait, Alexandr: *La arqueología en la URSS* (Moscú, 1960). Wallace, Robert: *Orígenes de Rusia* (Time-Life International, 1980).

XVI
ARTE DEL SUDESTE ASIÁTICO



Una lámpara de estilo Dong-son procedente de Lack Truong, c. siglo II a. de C. 13 cm. de alto (Museo Nacional de Hanoi).



Los países modernos y los lugares artísticos importantes del Sudeste Asiático.

Los países del Sudeste Asiático —Vietnam, Laos, Camboya, Tailandia, Birmania, Malasia, Singapur y las dos repúblicas insulares de Indonesia y las Filipinas— se han visto muy influidos por las zonas culturales vecinas, el subcontinente indio y la China. Sin embargo, hasta cierto punto, también han creado sus formas de arte peculiares, aunque éstas no se limitaran a sus fronteras nacionales actuales.

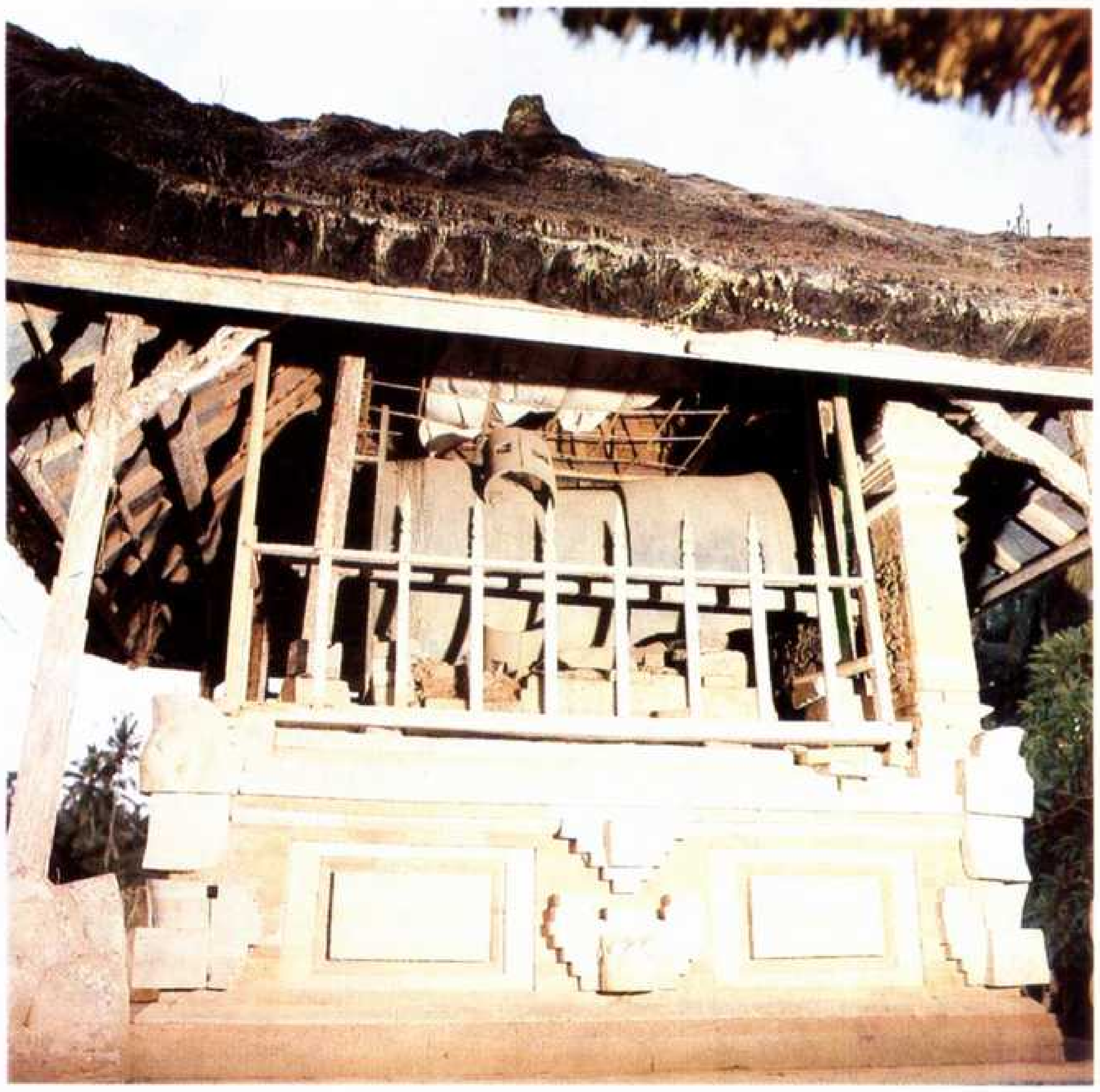
La expresión artística más antigua que se conoce, denominada *dongsoniana,* por el yacimiento de Dong-son en Vietnam, data del siglo II a. de C. en adelante. Los tambores de bronce allí encontrados revelan una de las tradiciones vernáculas más arraigadas: una combinación de motivos geométricos claramente derivados de lazos euroasiáticos, así como «dibujos» casi naturalistas. Otros objetos, como estatuillas y una lámpara compuesta por una figura arrodillada, de 13 centímetros de alto, procedente de la localidad de Lach Troung (Museo Nacional de Hanoi) prueba que se entendió el trabajo en tres dimensiones.

El típico objeto de arte procedente de Dong-son es un tambor fundido en una aleación de bronce con elevado contenido de plomo, en molde de piedra o mediante el método de la cera perdida. En los ejemplares de mayor tamaño, el tímpano, por regla general, suele medir un metro de diámetro, y tiene unos anillos concéntricos en hileras de varias líneas en bajorrelieve con motivos geométricos, secuencias de aves, animales y otros seres y escenas con figuras emplumadas que bailan, muelen arroz o tocan caramillos. Otros personajes golpean gongs o tambores típicos de Dong-son. El motivo del centro es una estrella de muchas puntas, que a menudo lleva rostros estilizados en los espacios de entre las puntas. En la sección curvilínea debajo del tímpano, suele haber unas figuras empenachadas en embarcaciones. También se encuentran figuras similares, o las de unos guerreros danzantes en los paneles del cuerpo de los tambores. Las figuran llevan lanzas o tocan instrumentos musicales o acaso desfilan con las hachas en forma de pie que todavía se utiliza en el Sudeste Asiático como armas rituales, particularmente entre los miembros de la tribu de los Konyak Naga, en la frontera indo-birmana.

Algunos de estos tambores lucen unas figuras de ranas tridimensionales en el tímpano. En textos chinos de épocas posteriores decía que los tambores se empleaban en ritos para propiciar la lluvia.

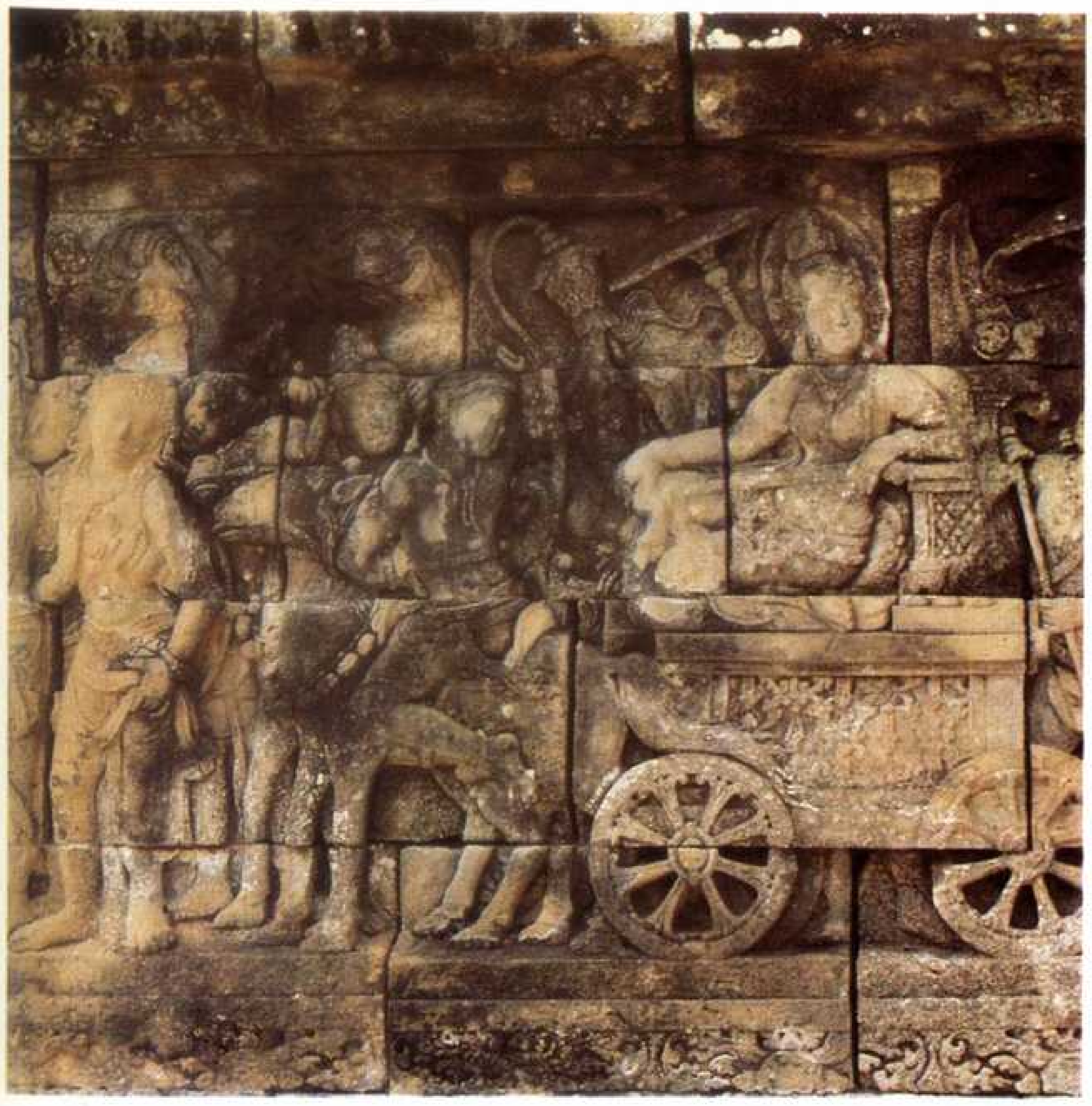
La cultura de Dong-son está relacionada con el pueblo fabricante de objetos de bronce de Shih-chai-shun, en el Yunnán chino. Los tambores de bronce y las armas pediformes, así como algunos motivos ornamentales, son

objetos comunes a ambos pueblos, pero los yacimientos del Yunnán han proporcionado numerosos objetos del arte tridimensional, entre ellos grupos de pequeñas figuras dispuestas en forma de estelas en el tímpano de los tambores. Parece ser que estos contactos datan principalmente del período Han occidental (del 206 a. de C. al 26 d. de C.), cuando los chinos propios se encontraban en el proceso de ganar el control de la región. También podemos encontrar manifestaciones de la cultura de Dong-son en la parte oriental del sudeste de Asia, en Malasia y en algunos lugares de Indonesia, donde se hizo el tambor de bronce mayor de los conocidos hasta ahora: el llamado «Luna de Pejeng», en la isla de Balí (Pura Pantaran Sasih, Pejeng). Este tambor, que mide 1,8 metros de alto, con un tímpano de 1,6 metros de diámetro, pertenece como otros tambores de la cultura Dong encontrados en Indonesia, a una etapa tardía de aquélla, durante los primeros siglos de la era cristiana, cuando los mercaderes y peregrinos que viajaban entre el Extremo Oriente y la India comenzaron a seguir rutas marítimas en vez de las que cruzaban el Asia Central, tantas veces interceptadas por hordas de nómadas. A partir del siglo I d. de C., este tráfico marítimo condujo al desarrollo de puestos en ruta, controlados por los gobernantes locales, en donde los artículos indios (y luego las ideas de igual procedencia) comenzaron a causar impacto sobre las culturas indígenas. Tenemos ejemplos suficientes que demuestran que las mercancías viajaban de uno a otro extremos de Eurasia. En Pong Tuk, Tailandia, se halló una lámpara procedente de Pompeya (Museo Nacional de Bangkok). También se han encontrado joyas y amuletos procedentes del oriente romano en las excavaciones llevadas a cabo en Go Oc-Eo, sobre el delta del río Mekong, que era un complejo mercantil unido al territorio interior mediante un sistema de canales (Museo Nacional, Ciudad de Ho Chi Minh). De igual modo se han hallado sellos y sortijas.
Se han establecido comparaciones entre algunas imágenes budistas procedentes de la meseta de Korat, la costa del Vietnam, Java oriental y la isla de Sulawesi (Célebes), y algunos tipos de figuras procedentes de Amaravati, en la India sudoriental, así como de Ceilán y del período Gupta de la India, pero la tendencia actual es fecharlas algo más tarde, después del año 400, aun cuando B. P. Groslier argumenta que pertenecen a un período muy anterior (al siglo III), sobre todo la bellísima figura del Buda procedente de Célebes (Museo Pusat de Djakarta). Otro espléndido ejemplar proviene de la localidad de Dong-duong, en Vietnam, lugar que más tarde llegó a convertirse en un gran centro religioso budista (Museo Nacional, Hanoi). Esta figura, de clara inspiración del norte de la India, bien puede haber sido el modelo seguido para las imágenes que se han encontrado en el Sudeste Asiático continental. Su fecha es en verdad posterior, y puede que fueran fabricadas en las localidades en donde se encontraron. Pero, en su mayor parte, todo lo que conocemos de las primeras fases de la influencia india en el Sudeste Asiático procede de relatos chinos sobre esta región. Éstos mencionan los reinos de Funan (quizá una versión del nombre jmer actual de *phnom,* que significa montaña) y de Lin-i, en el delta del río Mekong y el Vietnam central, respectivamente, y otro más al oeste de Java. Los textos chinos también mencionan templos e imágenes, pero éstos no se han encontrado todavía.
La estatuaria y los templos más antiguos provienen del período final del reino de Funan (200-560), así como de



Un tambor sagrado de bronce, llamado *Luna de Pejeng.* Altura, 1,8 m. Templo de Panataran Sasih, en Pejeng.

su sucesor, el reino de Chen-la (560-700). Ambos reinos están relacionados con un gobernante visnuita llamado Rudravarman (514-539). Se conocen ciertas cabezas de terracota enmarcadas por falsas ventanas, procedentes de Nui Sam, en Vietnam (Museo Nacional, Ciudad de Ho Chi Minh), y un grupo de estatuas procedentes de Phnom Da, cerca de Angkor Borei (Museo Nacional, Phnom Penh), que parece fue su capital. Este grupo incluye dos imágenes de Krishna sosteniendo una montaña, uno de estilo más mediterráneo oriental que indio, y un Harihara (los dioses Siva y Visnú combinados en una sola figura), que puede que daten de una época un tanto posterior. Una gran imagen de Visnú con ocho brazos tiene las manos y sus atributos apoyados en un arco de herradura, quizá porque los artistas no estaban seguros de si la piedra local era lo suficientemente resistente para una imagen de tamaño superior al natural.
Podemos apreciar la pericia de los escultores locales en una divinidad de cabeza equina procedente de Kuk Trap, y en dos figuras Harihara procedentes de Prasat Andet y Sambhor Prei Kuk (ambas en el Museo Nacional, Phnom Penh). Una figura de mujer sin cabeza, procedente de este último lugar, y otra de Lakshmi (la mujer de Visnú), procedente de Koh Krieng, ambas con los pechos redondeados (Museo Nacional de Phnom Penh), nos sugieren la influencia de un prototipo indio en lugar del local, que solía representar las figuras de mujer con los pechos caídos. Un Avalokiteshvara (el Bodhisatva compasivo que ha prometido posponer su accesión al estado de Buda hasta que todos los seres sensibles hayan alcanzado el Nirvana), procedente de Rahc-gia (en la colección Didelot, París), que se yergue con cada pie sobre una flor de loto, y los Budas erectos de Tuol Prah Theat y de Vat Romlok nos revelan cierta influencia del estilo clásico de Sarnata, propio del período Gupta de la India (320-530), pero sus facciones son más bien propias del Sudeste Asiático, y es posible que estemos viendo en ellas el inicio de un desarrollo artístico mediante el cual la realeza y la condición del Buda se fueron identificando



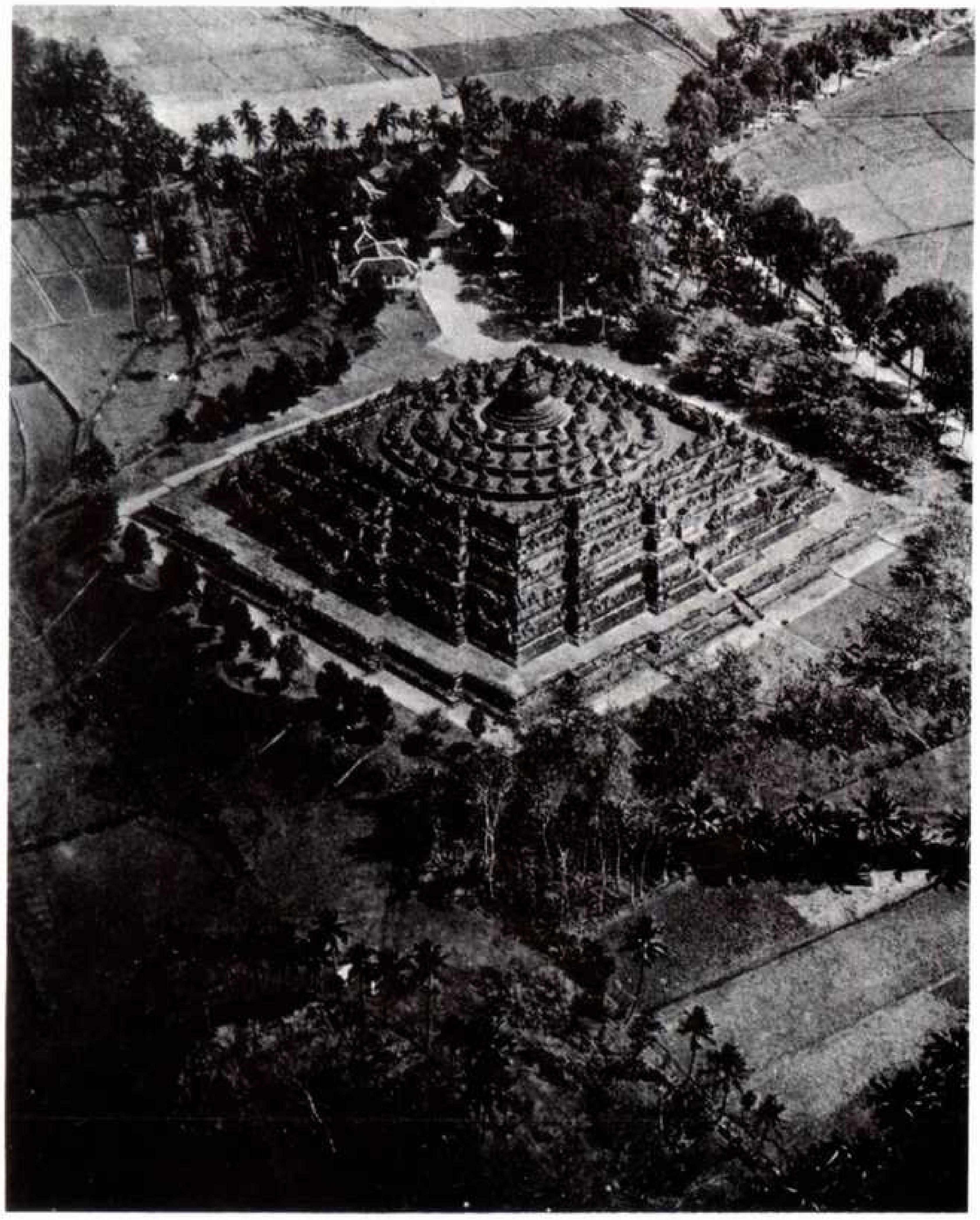
Una escena de los relieves de BoroBudur. La reina Maya marcha hacia el bosquecillo de Lumbini, donde nacería Buda.

sutilmente, pero cada vez más.
Las imágenes de Phnom Da parece que se alojaron en una especie de gruta artificial y los edificios más antiguos que conocemos son quizá la torre de ladrillo de Prah Theat Tuoch y la edificación en piedra arenisca de Ta keo, en Ashram Maha Rosei, que tal vez se derivan de un prototipo de Pallavan, y que no dejó ningún sucesor camboyano.
Ambas debieron de estar cubiertas de estuco, como lo estuvieron los numerosos edificios de Sambhor Prei Kuk, donde los dinteles de piedra arenisca que todavía subsisten nos dan alguna idea de cómo fue la ornamentación ulterior del reino de Chen-la. Estos dinteles estaban adornados con festones de flores y enjoyadas guirnaldas que unos *makara* (monstruos marinos con aspecto de cocodrilos) engullían por los extremos, y algunas veces poblados de enanos y divinidades. Estas figuras son un anticipo de los dinteles del clásico estilo jmer y vienen a sustentar la opinión de que el hundimiento del reino de Funan por el de Chen-la (c. 555) fue en realidad la liberación de los jmers de sus señores, posiblemente indonesios. La pequeña estatuaria de este período que aún resta en la actualidad nos muestra un mayor desarrollo evolutivo a partir de figuras en relieve muy alto con arcos de sustentación, trabajadas por detrás y por delante, pero todavía sin alcanzar a poseer características verdaderamente tridimensionales, que van acercándose a la estatua exenta. Las imágenes femeninas nos muestran una estilización cada vez mayor, pero en cambio el número de imágenes masculinas va reduciéndose, debido quizá a un aumento del sivaísmo, con su anicónica *linga* (representación más o menos estilizada del falo, colocado por regla general sobre una base, el *yoni,* que simboliza la vulva), que más tarde fue la personificación específica de la realeza jmer.
Al nordeste del reino de Funan Chen-la, el reino de Lin-i cedió el puesto al reino de Champa (152-400?). Algunas piezas de la estatuaria, procedentes del importante centro religioso de Mison, muestran varias similitudes con ciertas piezas malayas; junto con el Buda encontrado en Duong-don, en Vietnam central, estas piezas es posible que hayan llevado a una evolución jmer posterior. Elementos que después habrían de caracterizar el arte tardío de la cultura Cham, y en particular la ornamentación de los altares, se encuentran en un frontón que cuenta con una imagen de Visnú reclinada, así como un hermoso pedestal para una *linga,* decorado con figuras en relieve de eremitas y una vivaz danzarina joven (ambas en el Museo Nacional de Escultura Cham, Da Nang). Las afinidades que hay con Malasia nos dan a entender que el arte de ambas regiones tuvo un origen común en la escuela de arte indio de la que nació el arte pallava.
También se aprecian características semejantes en piezas antiguas procedentes de Indonesia. Tras la desaparición del reino de Chen-la, acontecimientos políticos en Indonesia condujeron al nacimiento, en primer lugar, de una nueva potencia marítima, Srivijaya, con sede en Sumatra, y en segundo lugar, de un poderoso reino de tierra adentro, integrado por el pueblo jmer, con su centro principal en torno a Angkor-Siemreap. Al mismo tiempo, la dinastía Shailendra, que probablemente mantenía relaciones con los gobernantes del reino de Funan, accedió al poder en Java central, e inició el gran período de construcción de templos que produjo los de Borobudur, Kalansan y el grupo de Prambanan.
Además de aisladas imágenes del Buda y de toscas figuras de Visnú, procedentes de Java occidental, en estilo «pallava internacional», el testimonio más antiguo que subsiste en la actualidad de las culturas indianizadas de Indonesia es el grupo de templos de Dieng y el de Ungarin, lugares volcánicos ambos, con edificios construidos de forma simple. Son afines a los de la India meridional, aun cuando Chandi Bima y Dieng combinan una superestructura de tipo *shikhara* (la estructura en forma de torre característica de la arquitectura de los templos del norte de la India) con los *kudu* (nichos en forma de arcos de herradura en el cuerpo principal de los templos), de estilo indio meridional, y cabezas humanas esculpidas, joyas y vasos en el interior de los nichos. Todos estos edificios, así como otros dos más recientes de Java oriental, el de Badut (que suele fecharse de manera aproximada hacia el siglo X), y el de Sanggariti (que cuenta con un pozo alimentado por un manantial de agua subterránea en su *cella*), son sivaístas. Las imágenes parecidas de las divinidades tienen el *vahana* en forma humana; sólo cabeza tiene la forma del animal que en realidad representa. (El *vahana* es el animal sobre el cual cabalga una deidad hindú o budista. Siva montaba sobre el toro Nandín y Visnú sobre el águila Garuda.)
Un hermoso grupo escultórico de imágenes procedentes de Chandi-Banon, cerca de Borobudur, que representan a Siva Mahadeva con Nandi Ganesha, Mahaguru (el maestro barbudo de vientre abultado), de Brahma y Visnú, con Garuda, nos prueban que los escultores javaneses eran capaces de tallar figuras de piedra de tamaño superior al natural con gran virtuosismo: Visnú excede los dos metros de altura (Museo Pusat, Djakarta). También tenemos ejemplos de trabajos metalúrgicos gracias a cierto número de imágenes budistas (en el Museo Pusat de Djakarta), entre ellas una de Avalokiteshvara en bronce, con diez brazos, y un curioso par que representa a Siva y a su esposa Parvati, hecha de oro y halladas cerca de Dieng. Pero incluso la mayor figura en metal

que hoy subsiste, un Avalokiteshvara de bronce plateado de 83 centímetros de alto, no nos da una idea real de las obras de gran tamaño que los fragmentos sueltos que quedan nos sugieren que existieron. Debemos, pues, observar las figuras pétreas para poder contar siquiera con un atisbo de la obra de los escultores javaneses, imágenes monumentales.

Podemos encontrar buenos ejemplares de estas imágenes en la compleja serie de edificaciones de las que Borobudur es el centro. Chandi Mendut y Chanti Pawon, que datan del año 800, se encuentran a tres kilómetros y a 1,75 kilómtetros, respectivamente, al este de Chandi Borobudur, formando con él un único conjunto lineal. Estas edificaciones tienen unos accesos que miran hacia el noroeste. Los relieves de Borobudur nos muestran que se podía entrar por la escalinata oriental de las cuatro que posee.

Mendut tiene una sola *cella,* a la que se llega a través de un tramo de escalones, con unos pequeños frisos de *jakata* en sus paredes exteriores: narraciones que cuentan las muchas vidas previas del Buda antes de que alcanzara la Iluminación, que marcó el fin de su necesidad común a todos los seres, de sufrir la reencarnación. En los muros interiores del atrio hay unos grandes frisos en bajorrelieve que nos muestran al *Hariti* (a la izquierda de la entrada) y a Panchika o a Atavaka a la derecha (una ogresa y un ogro transformados por Buda de devoradores de niños en protectores de la infancia). En los frisos del plinto hay diseños que alternan con unas figuras angélicas que señalan hacia arriba, al cuerpo del templo. Las paredes exteriores nos muestran en grandes frisos



Vista aérea del templo de Borobudur, c. 800.

verticales a Lokeshvara y los Ocho Mahabodhisatvas, grupo desconocido por el resto del arte indonesio. Los frisos laterales nos revelan divinidades femeninas budistas. Dentro de la *cella* hay tres figuras sedentes de tamaño colosal: el Buda con Lokeshvara y Vajrapani, a su diestra y siniestra, respectivamente. Forman una tríada que mira hacia la puerta de entrada. Hay un par de nichos a ambos lados que probablemente albergaron figuras del Jina-Budas para formar un grupo de cinco junto con las centrales. (Los Jina-Budas son los cinco Budas relacionados con las cinco direcciones distintas —los cuatro puntos cardinales y el cenit— y que, de forma contraria a los Budas ordinarios, que se esfuerzan en obtener la Iluminación a través de millones de vidas, han existido como tales Budas desde el comienzo.) Estos Jina-Budas son una característica del budismo *Mahayana* que parece haber sido introducida a mediados del siglo VIII. La imagen central está representada en posición de *dharmachakramudra,* es decir, sobre un trono, sentado «a la manera europea», con dos siervos y una rueda, que es la forma más usual de indicar el Primer Sermón.

La *cella* de Pawan está ahora vacía. Sin embargo, sus relieves exteriores nos muestran árboles que otorgan la riqueza y los deseos solicitados, y orzas de monedas, el *kinnara* (una criatura fabulosa, mitad hombre, mitad pájaro, que servía como músico celestial) y los enanos barbudos, todos ellos sugiriéndonos una relación directa con Kuvera, el dios de la riqueza y del gremio de mercaderes, recuerdo de los recursos económicos que debieron de ser necesarios para la construcción del templo principal, uno de los más grandes lugares sagrados del budismo.

Borobudur consiste, principalmente, en una serie de galerías muradas, dispuestas en cuatro hileras de cuarteles, con esquinas escalonadas *(redentadas),* sobre una base que ofrece un amplio circumambulatorio o anillo. Encima de estos cuarteles, hay tres plataformas circulares con 72 pequeñas *stupas* en anillos concéntricos alrededor de una *stupa* central mayor sobre una base circular. En el centro de cada lado hay una escalinata que conduce hasta el tejado, pasando por una galería de grandes muros a través de arcos muy trabajados. Los lados del templo (con 123 metros de largo en su base) están orientados hacia los cuatro puntos cardinales. Existe un pronunciado contraste entre las terrazas cuadradas, ricamente esculpidas por sus caras interiores con relieves de carácter narrativo, sus paredes coronadas con *stupas* en miniatura, joyas y nichos que albergan figuras sedentes del Buda, y las sencillas plataformas circulares que sólo cuentan con las *stupas* que dan cabida a los Budas sedentes. Los Budas de los nichos son muy apropiados para estos cuarteles. Cada uno de ellos se distingue por su *mudra* (el gesto de la mano). Akshobya, tocando la tierra, hacia el este; Ratnasambhava, que concede dones, al sur; Amitabha, meditación, hacia el oeste, y Amoghasiddha, disipador del miedo, al norte. Los nichos que hay sobre cada uno de los lados de las cuatro terrazas ostentan a Vairchana (el Iluminador). Las figuras debajo de las *stupas* de rejilla de ladrillo de las plataformas circulares están en *mudra* orante. El actual circumambulatorio fue añadido más tarde a la estructura original, tal como lo demuestra el hecho de que éste oculta un conjunto de 160 frisos tallados con relieves inspirados en el *Karmavibhanga,* texto que menciona las recompensas y castigos recibidos por las buenas y las malas acciones. Algunos de estos relieves están incompletos, lo que nos indica que el añadido se hizo



El santuario de Siva en el complejo arquitectónico de Lara Jonggrang. Prambanan.

mientras el edificio se encontraba todavía en fase de construcción. Cada una de las galerías tapiadas lleva en sus caras interiores relieves relacionados con diversos aspectos del budismo y el Buda. Sobre la pared interior de la primera galería, dos hileras de tallas nos muestran la vida de Shakya-muni (el príncipe Siddhartha del reino de Shakya) hasta la predicación del Primer Sermón. Debajo de estas tallas encontramos las vidas previas del Buda, igual que las podemos observar en el muro exterior. Las galerías superiores nos muestran otras secuencias de las vidas anteriores del Buda y llevan también un importante conjunto de relieves que nos ofrecen la narración, fundada en el *Gandhavyuha* y el *Bhadracari,* de la búsqueda de un peregrino mahayanista de la verdad absoluta, que es el significado simbólico de la *stupa* central. Esta es la final liberación del *karma* —la inexorable ley mediante la cual los hechos de los seres humanos determinan sus futuras encarnaciones—, retratada de un modo tan vívido en los relieves escondidos al pie del monumento.
Los 1.200 frisos esculpidos y tallados constituyen una gran obra de narrativa y son una invención javanesa sin paralelo en la India. Resulta tentador especular acerca de su relación con el *wagang beber,* pliego pictórico, mantenido y desenrollado por un recitador que va narrando la historia mostrada en él personificando las partes de los distintos protagonistas. La primera mención de esta expresión del arte la dio un viajero chino que estuvo en Java en el siglo XIII. Ahora sólo sobrevive en Java central.
El virtuosismo de los artistas y escultores que trabajaron en este monumento estuvo a la altura del ingenio de quienes proyectaron el trazado simbólico de este gran santuario, un gran *mandala,* de piedra. Pero existe desacuerdo sobre cómo interpretarlo, o acerca de su relación con la dinastía que podemos presumir fue la responsable de su erección: los Shailendras, Señores de la Montaña.
Otro ejemplo sobre el modelo del *mandala* es el de Chandi Sewu, en Prambana, quizá un siglo posterior. El templo central, proyectado sobre plano de traza cruciforme, albergó sin duda un panteón mayahanista de un Adi-Buda (una forma trascendente que viene a ser el epítome del concepto de la condición de Buda), con *dyhani:* Budas servidores, Bodhisatvas y Taras (salvadoras que ayudan a cruzar el Océano de la Existencia hasta alcanzar la Iluminación). En torno al templo principal hay 240 más pequeños dispuestos en cuatro filas, cada una de ellas con 13 figuras erguidas en relieve sobre los muros exteriores. Cada uno de éstos albergaba una o más imágenes: uno tiene nichos para 41 figuras. Este complejo cubre un área de 185 por 165 metros y se encuentra rodeado por una muralla que tiene por los ejes cardinales entradas de acceso guardadas por unos gigantescos «dvarapala» (guardianes y porteros). Ninguna de las imágenes del tempo principal han llegado hasta nuestros días, y las escasas en piedra de los templos menores no han revelado su verdadero cometido. Otra variante del *mandala* es la que podemos observar en el doble complejo de Chandi Plaosan, cerca de Sewu. En las paredes de los edificios principales (que parece que sirvieron para alojar tríadas budistas, como acontece en Chandi Sari, junto con los ocho *Mahadbodhisatvas)* se encuentran figuras de los donantes. Los muros exteriores estuvieron adornados con figuras celestiales, también colocadas en dos series, como en Sari. La estatuaria y los relieves de este complejo se caracterizan por rasgos bien marcados y expresiones benignas. También se ha encontrado una serie de cabezas de monjes. El monumento indio más importante del centro de Java, el complejo sivaísta de Lara Jonggrang, en Prambanan, es probable que date de c. 900. En este lugar hay tres templos de planta cruciforme dedicados a Brahma, Siva y Visnú, dispuestos de sur a norte, mirando hacia el este y dando vista a tres estructuras menores que albergan sus *vahanas.* Una versión sencilla del tempo central se yergue a cada lado del jefe norte-sur que discurre entre estos dos grupos. Todo el conjunto se alza sobre un recinto amurallado de 110 metros de lado, con puertas de acceso en los puntos cardinales. Éste, a su vez, está rodeado por otra muralla con lados de 222 metros de largo, que tiene puertas de entrada en salientes de la misma. En el espacio intermedio, había 224 santuarios menores, de 46 metros de altura (frente a los 47 del templo de Siva), dispuestos en cuatro hileras. Una tercera muralla se sitúa de forma excéntrica alrededor de los recintos del templo emplazados en el sector sudoeste. Las puertas de entrada de las murallas más exteriores están situadas en los ejes cardinales, y, por ende, se encontraban colocadas de forma irregular dentro de las mismas.
La *cella* del templo principal posee una imagen de Siva de cuatro brazos, de tres metros de altura. La muralla por detrás de esta imagen está labrada con un diseño en



Relieve de una escena del Ramayana en Lara Jonggrang; c. 900.

bajorrelieve que posiblemente provenga de colgaduras de seda chinas. Se hallan unas tallas similares en Sewu. Las demás *cellas* albergaban a Mahaguru, a Ganesha y a la diosa Durga. La imagen principal no posee mayor mérito artístico, aun cuando la talla de los detalles de las vestiduras, las joyas y los restantes atributos es de muy buena factura. El centro ritual del complejo no está debajo de la imagen principal, como podría suponerse, sino en un pequeño santuario colocado en el ángulo que forma el cuerpo del templo y la muralla meridional de la escalinata principal de acceso.
Las cuatro escalinatas tienen en lo alto arcos con torres y remates a modo de *stupas,* detrás de los cuales se encuentra la entrada de la *cella* con una gran cabeza de *kala* en relieve, rematada por un motivo de *stupa* triplemente estriado. Otras *stupas* similares coronan la muralla exterior del circumambulatorio y los arquitrabes de la torre de seis pisos por encima del cuerpo central del templo, que está dividido horizontalmente en dos zonas, con 24 nichos cada una, y que en tiempos tuvieron estatuas.
El exterior del plinto principal del templo está profusamente decorado con nichos que alojan criaturas celestiales en grupos de tres, alternando con danzarines y músicos. Debajo de éstos se encuentran otros ornamentos, siendo los más importantes un león en un nicho, flanqueado por árboles celestiales, con parejas de animales, moruecos, liebres, ciervos, monos, gansos, pavos o *kinnaras,* a cada lado de sus troncos.
La base del cuerpo principal del templo tiene 24 frisos con unas figuras sedentes que se cree deben de pertenecer a distintas representaciones de los gobernantes del templo. En la muralla interior de la balaustrada hay unos frisos en relieve de estilo bastante diferente al de los que se encuentran en Borobudur, que representan escenas del *Ramayana,* la historia de cómo la divinidad, Rama, y su esposa, Sita, fueron desterradas, cómo ella es conducida hasta Ceilán por el demonio Ravana y cómo Rama, acompañado por un ejército de monos, entre ellos Hanuman, derrota a los demonios y rescata a su esposa. Estos frisos nos presentan la narración hasta el punto en el que los ejércitos de monos llegan a Ceilán. La narración prosigue en las balaustradas del templo de Brahma.
El templo de Visnú tiene relieves que nos relatan las aventuras juveniles de Krishna.
Cuando Borobudur se estaba construyendo todavía (a fines del siglo VIII), el príncipe Jayavarman (segundo de acuerdo con la lista de reyes jmer) marchó desde Java hasta Camboya y comenzó allí una nueva dinastía, con la *linga* como paladión. (Los reyes de Champa ya habían instituido un sistema similar, y la *linga* real tenía un nombre unido al del rey.) Al comienzo, este símbolo real parece que fue colocado en alguna prominencia natural a la que se llamaba Monte Sumeru, el eje del mundo.
Pero la ausencia de unos lugares prominentes adecuados en la región central camboyana llevó a la construcción de un templo-montaña que servía de eje del reino y, por lo tanto, del mundo. La construcción de un templo semejante y de un sistema anejo de canales, tanto para representar de un modo simbólico el Océano (que se creía circundaba todas las tierras del orbe) como para regar las tierras labrantías de las llanuras que rodeaban la capital, constituyó la primera responsabilidad de los gobernantes jmers. Hay pruebas suficientes para poder conjeturar que un templo del tipo de Cham fue el primer modelo utilizado, pero los constructores desarrollaron pronto un estilo propio. Otras influencias llegaron de Srivijaya, que dominaba parte de Malasia, y también de la cuenca baja del Menam, que en tiempos fue parte del reino marítimo de Funan Chen-la, y que ahora constituía el reino de Dvaravati. Aquí florecieron un arte budista venido de la India oriental, que favoreció el uso del estuco y la terracota, y también una fuerte tradición secular, revelada por ciertos notables cabezas de género. Subsisten imágenes del Buda y de Bodhisatvas hechas de piedra y de bronce. Entre estas últimas, un Avalokiteshvara procedente de Chaiya, con atuendo real, es una gran obra del arte mahayanista. Esta escuela facilitó la base del arte budista jmer, que alcanzó su clímax real en el complejo de Angkor Thom y de Bayón.
Las relaciones entre la concepción cosmológica y la propia ciudad de Angkor tenía su contrapartida en las relaciones entre sus habitantes más destacados y los dioses. En los templos montañas centrales se mantenía el culto del *deva-raja* o rey-dios, y a través de él el rey se identificaba con una de las grandes divinidades soberanas, identificación que concluía cuando, a la muerte del rey, el templo central se convertía en su templo funerario personal o mausoleo, Bayon fue el tempo central construido por Jayavarman VII cuando dio a la ciudad, que se conoció con el nombre de Angkor Thom, su forma más o menos final.
Sin duda, el rey javanés de Camboya, Jayavarman, llevó consigo ideas y es posible que también algunos artífices, ya que existen elementos y motivos decorativos perceptiblemente javaneses en el arte primitivo jmer. La preocupación por edificar santuarios en la montaña tiene también su contrapartida en Indonesia. Esta influencia puede explicar por qué tras una serie de fundaciones de capitales temporeras en la región situada al norte del Tonle Sap, Jayavarman estableció un santuario real en el monte Kulen, aproximadamente a unos 30 kilómetros al nordeste de Angkor. Ese santuario denominado Kus Prah Aram Rong Chen, cuya forma recuerda una pirámide escalonada, se piensa que albergó en tiempos el paladión (la *linga).* Pero este lugar era impropio para alojar la capital y el rey regresó a Roluos.
Desde aquí, el segundo sucesor de Jayavarman, Indravarman (877-889), rey estudioso e ilustrado, amplió estos tímidos e inseguros intentos anteriores de fundar una gran ciudad central y simbólica. De modo significativo, su primer acto como rey fue crear un gran lago artificial, el Indrataka, cuyas aguas llenaron los fosos

del templo de Prah Ko, luego los de Bakong, el real templo-montaña, los de Pasat Prei Monti, el palacio, y por último, imbuidas de las esencias divinas y reales, discurrían a través de los arrozales. Al mismo tiempo, se dio paso a las embarcaciones del gran lago para que éstas pudieran llegar hasta la capital, transportando de esta forma las ingentes cantidades de piedra necesarias para la construcción de los templos desde las canteras de las colinas hasta el lado norte del complejo arquitectónico.

El templo de Prah Ko fue consagrado a los antepasados reales en el año 879. Dentro de su gran recinto, dos hileras de tres torres cada una, sobre una sola terraza o plataforma, alojaban las imágenes de los precursores de Indravarman, los varones en la fila frontal y las mujeres en la posterior. Debido a que probablemente era un usurpador, su reclamación simbólica adquirió mayor importancia.

Las torres agrupadas estaban decoradas con estuco tallado, ramas y follaje, monstruos que sostenían aros en los que se mecían pequeñas figuras y flores de loto. Al pie de la muralla hay unas losas de piedra arenisca talladas con altorrelieves que representan figuras de las divinidades protectoras, cuya rica pedrería y el hirsuto pelo de las figuras masculinas sugiere un origen javanés. Los dinteles exhiben jinetes entre el follaje, rematados por unos adoradores de tamaño mediano. Las escenas de los frontones o tímpanos permanecen todavía sin esclarecer.

Bakong, la montaña central que habría de alojar la *linga* real, fue consagrada en el año 881, marcando así la pauta para las próximas fundaciones reales en el centro mismo de la capital camboyana. Cinco terrazas sucesivas, una sobre la otra, recubiertas de piedra en las esquinas, representan los distintos estratos del cosmos. Algunas torres pequeñas albergaban a los dioses protectores y es posible que también a los amos de los planetas, representados con alguna frecuencia en la escultura jmer. Los restantes edificios rodeaban la base de estas terrazas, incluida una que tenía una imagen del rey.

La *cella* superior, sobre una terraza de 50 metros de altura, albergaba la *linga*. La estructura actual es del siglo XII, pero la decoración es arcaizante de modo intencionado. Hay muros de cerramientos y dos fosos, el último de ellos cruzado por calzadas que van en sentido este-oeste hasta llegar a las puertas principales que nos muestran los ejemplos más antiguos que tenemos de balaustradas *naga*, una de las características de la escultura jmer clásica. Las «nagas» (serpientes) son acosadas por las águilas Garudas que se lanzan sobre ellas. El muro de la quinta terraza está labrado con escenas demasiado gastadas para identificarlas, pero que constituyen prueba de gran pericia en la expresión del movimiento.

Una vez más, las formas apuntan a la inspiración javanesa. En realidad, B. P. Groslier ha comparado incluso Borobudur y Bakong. Resulta por lo menos tentador creer que Indravarman deseó construir un templo dinástico que rivalizara con el de la dinastía de los Shailendras, de la que Jayavarman intentó independizar a Camboya. El mismo rey se muestra en Bakong flanqueado por dos de sus esposas, otra innovación más de este período, aun cuando ya había ciertas señales de las fórmulas estereotipadas que dominaron el arte posterior. Como escribe Groslier: «Para estas épocas, nos encontramos con todo un orden social jmer completo. Bajo el reinado de Indravarman, la tarea emprendida por Jayavarman II echó raíces. Angkor había sido fundado y continuaría creciendo.»

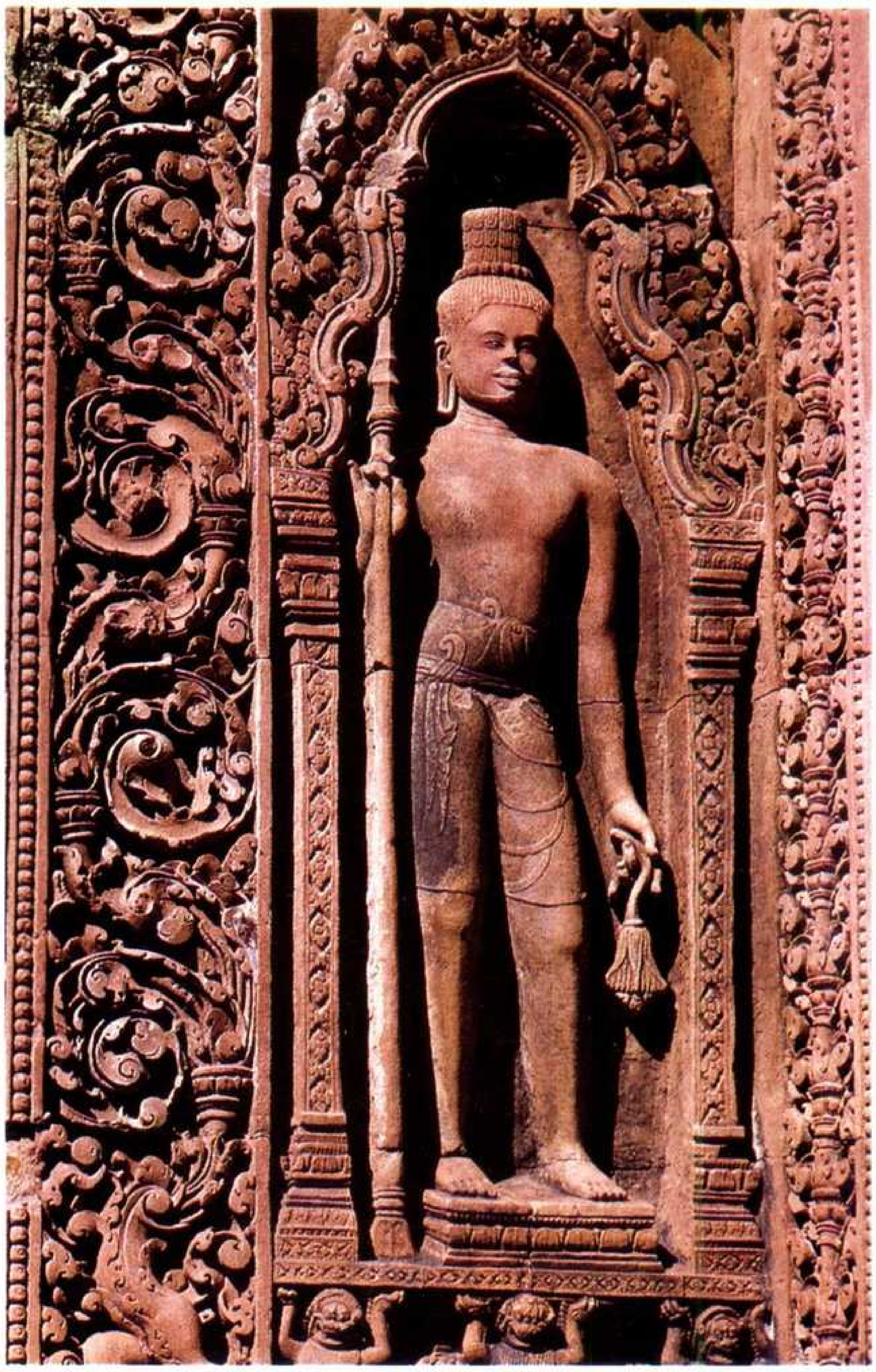


Figura en el interior de uno de los nichos de Banteay Srei.

Todavía faltaba durante esta época la creación de dos elementos más del arte simbólico: el santuario quincuncial en el centro y los claustros que albergarían extensos frisos en relieve, pero ambos estaban ya presentes en forma embrionaria. La torre central en la terraza superior, muy pronto se vio acompañada por otras cuatro, para llegar a constituir la techumbre característica de Sumeru, a cinco aguas. Esta cubierta hizo su aparición en 893, en Bakheng, el templo central del sucesor de Indravarman, Yasshovarman. Bakheng es una pieza maestra de simbolismo cosmológico, en escala mucho mayor que Bakong, del cual se deriva. El lago de Yasshovarman, Yashodhratataka, es seis veces mayor que el de Indrataka, y dependía del flujo natural procedente del río Siemreap para llenar un sistema de fosos en la periferia de su capital, con su complicadísimo templo cósmico sobre un altozano natural que se eleva en el centro. Presenta las siete hiladas características del monte Meru, con sus 33 dioses (el número de torres visibles desde la mitad de cualquiera de sus lados). Ciento ocho torres secundarias —este número es el producto de 4 por 27— asumen la representación de las cuatro fases de la luna en las 27 casas lunares. Otra combinación representa el ciclo de 60 años del planeta Júpiter. Es, pues, un

calendario astronómico en piedra.
Al cabo de un período de setenta años quedó incorporado el elemento arquitectónico que podemos considerar definitivo del arte jmer. En Prei Rup (consagrado en el año 961), las terrazas secundarias tenían unas cámaras alargadas de piedra cubiertas de tejas sobre un entramado de madera, que vinieron a constituir prototipos para las galerías claustrales de Angkor Vat. Este período histórico presenció también el inicio de nuevos ejemplos de imágenes exentas de la misma clase de las que ya conocemos en Bakong, incluidos unos monos luchadores concebidos con notable brillantez y que posiblemente proceden del *Ramayana.*
A este mismo período pertenecen la joya de la arquitectura jmer, Banteay Srei, consagrado en el año 967, y no por un rey, sino por un brahmín real, Yajnavaracha. Es un santuario sivaísta y está construido a escala muy reducida: la central de sus tres *cellae* sólo tiene 10 metros de altura, pero se encuentra ricamente decorado, con muchos elementos provenientes de anteriores fases del arte jmer. Unos nichos dispuestos dentro de frisos foliados, en los que danzarinas y animales discurren entre hojas, albergan unas exquisitas figuras de ninfas portadoras de flores talladas en un profundo relieve. Los tímpanos exhiben escenas de mitos y leyendas, cuadros teatrales, con actores en *poses* muy estudiadas. Es posible que las mascaradas formaran parte de los entretenimientos de la corte en aquellas fechas, tal como lo hicieron hasta hace poco. La estatuaria de este período nos muestra una cierta tendencia regresiva al realismo anatómico, tras una larga fase de estilización. Podemos encontrar figuras exentas del tipo de las de Bakong-Koh: Siva, sentado con su esposa Uma o Parvati, con sus ojos abiertos y sensuales y sus labios carnosos, parece presidir un auténtico paraíso terrenal.
A comienzos del siglo XI se construyó en Ta Keo un claustro corrido sobre la segunda terraza, que tenía también una impresionante puerta de acceso como una *gopura,* hacia el este, y otras puertas más pequeñas en los otros tres lados (una *gopura* es una puerta rematada por una estructura en forma de torre). El quincunce fue colocado sobre la quinta plataforma un tanto hacia el extremo occidental del recinto. Esta es la forma final del templo montaña, una obra maestra y uno de los más bellos edificios de la región de Siemreap.
Del mismo período son los restos de una colosal estatua de bronce de Visnú. La cabeza, los hombros y dos brazos derechos pertenecientes a una figura reclinada que debió de tener unos cuatro metros. En la actualidad se conseva en el Museo Nacional de Phnom Penh, pero su lugar original era un plinto, quizá en forma de la serpiente universal, Shesa, en un estanque de Mebon del Oeste, isla del Baray occidental, el gran depósito fluvial situado al poniente de Angkor Thom. La imagen se construyó en partes mediante el método de la cera perdida, y en tiempos tuvo incrustaciones de oro, con joyas y esmaltes en los ojos. Una cabeza de Siva, también en bronce dorado, con incrustaciones esmaltadas, de 32 centímetros de altura sin su característico moño procedente de Loboeuk (que se guarda ahora en el Depósito de Conservación de Angkar, Siemreap), nos ofrece nuevos testimonios de la destreza y pericia artesana alcanzada por los maestros metalúrgicos jmers.
Las imágenes de piedra eran de importancia secundaria, pero sólo por éstas nos vemos obligados a juzgar el conjunto de la estatuaria jmer. Aun cuando los escultores jmers revelaron desde el comienzo genuino interés por crear estatuas libres, tras suprimir varios artificios de sustentación, al fin eligieron diseñar las imágenes en posición frontal sobre gruesas piernas con poca intención de reproducir la anatomía natural.
El pueblo cham, que habitó la región que ahora comprende Vietnam central y meridional, se mostró más propenso a esculpir figuras en otras posturas además de la frontal. Ese fue, sin duda, el resultado de emplear unos altares con retablos, abiertos hacia tres lados y con la imagen principal al fondo, rodeada de guardianes, divinidades secundarias, animales, fieles donantes. Todas estas figuras miraban siempre hacia la principal, forzando a los artistas a tener en cuenta presentaciones no frontales. Los chams tuvieron también mucho éxito en la expresión del movimiento, habilidad que encontramos mucho menos entre los jmer: la que se aprecia en algunos relieves jmers constituye una excepción.
En la arquitectura, los chams utilizaron casi exclusivamente el ladrillo para edificar, reservando la piedra arenisca para los motivos ornamentales en los primeros y mejores ejemplos, donde sólo se utilizó en los marcos y dinteles, las pilastras de los ángulos del cuerpo de los edificios y las piezas modulares de la superestructura, que se erguía en varios cuerpos decrecientes que se repiten. Arcos ciegos, carentes de los tímpanos de los edificios jmers, se proyectan sobre las puertas y las fachadas. Sus fachadas están labradas con diseños de follaje y llevan una cabeza de monstruo en su remate, lo que nos viene a recordar, de manera curiosa, los templos del centro de Java.
El gran complejo religioso del siglo IX en Dong-duong es budista, aun cuando los chams fueron, por lo general, sivaístas y bien podrían haber sido, además, el origen mismo del sivaísmo jmer. Las *stupas* de ladrillo son de forma cilíndrica con estrías y parecen ser de origen chino. El estilo decorativo es complicado, pero la impresionante vitalidad de las esculturas está dotada de una ilusión de movimiento. Edificios de Po Nagar y de Mi-son que datan de un par de siglos después muestran un renovado interés por una ornamentación discreta en estructuras elegantes cuyas elevadas siluetas parecen estar

Una danzarina trenzando un arabesco y un músico, en un pedestal cham. Museo Nacional de la Escultura Cham, Da Nang.



rodeadas por llamaradas de piedra. La escultura, en contraste con la casi primitiva vitalidad y el vigor de la de Dong-duong, es contenida, pero sensual. Parte de un enorme altar procedente de Tra-kieu (Museo Nacional de Escultura Cham, Da Nang), en el que un friso compuesto por bailarines y músicos, tallado profundamente en piedra azul grisácea, honra al dios encarnado en la *linga* sostenida por el altar. En otro pedestal, la bailarina se ha convertido en un puro arabesco de piedra. Esto marca el apogeo del arte chams que fue declinando a medida que los vietnamitas se fueron desplazando de modo inexorable hacia el sur y llegaron gradualmente a inundar los pequeños centros de la cultura cham. La región, hasta un lugar tan meridional como Hué, quedó anexionada en el año 1306, y el área que se extiende hasta Cap Varella, para el año 1471. El último de los templos chams, Po Roma, generalmente se suele fechar para mediados del siglo XVII, cuando los últimos reductos de Champa, muchos de cuyos habitantes habían ya adoptado el Islam, cayeron bajo el dominio vietnamita.

En el otro lado del Imperio Jmer, los mons de Dvaravati, continuaron desarrollando diversas formas de arte y arquitecturas budistas, algunas de las cuales encontraron camino expedito hacia Camboya a partir del siglo XI. Su santuario relicario era un cubo de ladrillo, rematado por una serie menguante de pisos con figuras colocadas bajo arcos y con frecuencia provistos de un circumambulatorio en forma de galería o corredor dispuesto sobre una terraza del tipo jmer. Al añadirle decoración sobre estuco, éste vino a ser el modelo en que se inspiraría la posterior arquitectura norteña del pueblo tai. También dos figuras del Buda surgieron en Dvaravati: el Buda erguido que lleva una vestimenta simple, con ambos brazos adelantados en forma simétrica, y la figura sedente, que medita bajo la capucha de una *naga* (serpiente cobra) enroscada. Cuando el budismo se convirtió en la religión del Estado, hacia finales del Imperio jmer (finales del siglo XII), ambas fueron dos importantes imágenes oficiales.

La imagen con piernas colgantes no entró a figurar en el repertorio artístico jmer, pero sí se vio favorecido en Java central, en donde bien pudo hacer su aparición antes que en la región del bajo Menam.

Pero por encima de todo, fue como fuente del arte budista *Hinayana* por lo que Dvaravati y los sucesivos estados tai fueron importantes, una vez que los jmer hubieron caído. Y a su repertorio los mons de Birmania hicieron una importante aportación después de que Anawratha (1044-1077) los incorporó en una Birmania unida, con su gran centro budista de Pagan. Otros componentes vinieron del pueblo Pyu, que ya practicaba desde hacía tiempo el budismo *nahayana* con algunos elementos procedentes del hinduismo.

Fue de una amalgama de los pyu, los mons y los birmanos de donde habría de surgir un nuevo arte y una nueva arquitectura. Los pyu construyeron *stupas* cilíndricas altas de ladrillo y coronadas de pináculos en forma de campana que tenían una «espiga» central. El plinto era poco alto, escalonado y circular. Un ejemplo típico es el Baw-bawgyi de Hmawza, con cerca de 50 metros de altura.

El templo pyu era bien de planta rectangular, con una sola entrada orientada hacia una imagen apoyada sobre la pared posterior, o bien consistía en un bloque cuadrado central que tenía imágenes en relieve en cada una de las caras opuestas a las entradas de cada uno de los cuatro muros. En el yacimiento pyu de Hmawza, el Bebe Paya representa el primer tipo descrito, mientras que el Lemyethena, que puede ser de época algo anterior, representa el segundo tipo.

El Zega oriental de Hmawza, quizá un tanto anterior, muestra el primer empleo del arco verdadero en el Sudeste Asiático. El arco no tiene lugar en la arquitectura jmer ni en la javanesa, pero su uso por el pueblo pyu en el siglo VIII hizo posibles, sin duda, las estructuras de ladrillo de dos pisos con bóvedas de cañón que se dan en Pagan 200 ó 300 años más tarde.

Del período pyu (siglos III al IX) proviene cierto número de imágenes de piedra de Visnú y en algunos Bodhisatvas de bronce, así como también algunos Budas esculpidos en relieve de piedra y que parecen pertenecer a la tradición *Therevad* (Museo Hmawza en esta ciudad; Museo Nacional, Rangún). Las cenizas de los miembros de la realeza muertos se colocaban en bellas urnas de piedra; pero el pueblo tenía que conformarse con simples vasijas. Algunos relieves nos revelan que en torno a los cuerpos cilíndricos de las *stupas* se colocaban figuras del Buda bajo arcos. Otro tipo de santuario tenía dos losas con imágenes del Buda en relieve, separadas unos cuantos metros y colocadas en cada uno de los extremos de una estrecha terraza de ladrillos, señalando así el lugar en donde, según reza la tradición, los Budas han «caminado y hablado».

Después de que Anawratha, rey de Pagan (1044-1077), conquistó la capital del pueblo occidental, Thaton, a mediados del siglo XI, la cultura mon contribuyó al desarrollo de la arquitectura. En cierta medida, transmitieron influencias recibidas de la *reserva* artística de Dvaravati y de Ceilán, lugares con los que mantenían contacto directo y en donde el budismo *Theravada* florecía hacía ya algún tiempo. Los mons poseían una tradición de santuarios templos, de los que el de Nan-paya en Pagan es buen ejemplo.

Los birmanos probablemente recibieron su religión budista en gran parte de los pyus y de los mons. Su contribución propia a la amalgama fue el culto ofrecido a los Nats, es decir, los espíritus de la naturaleza. En tiempos, éstos fueron numerosos, pero ya para la época del rey Kyazittha (1084-1112), el total se había fijado en 37. El Buda a veces era tratado como si fuera su jefe. En algunas ocasiones eran alojados en santuarios especiales sobre las plataformas de las pagodas.

A los dirigentes de los espíritus de la naturaleza, los Nats Mahagiri del monte Popa, en el centro de Birmania, se les consagraron santuarios en la Puerta Sarabha de Pagan. Estos santuarios muestran las típicas pilastras bajas y los arquitrabes moldeados de los edificios de Pagan, casi todos ellos construidos de ladrillos y con un trabajo ornamental de estuco. La *stupa* pyu se adaptó de forma que la terraza llegó a ser un elemento más importante y el cuerpo principal del edificio quedó reducido de tamaño, a la par que la torre se alargaba más para hacerla resaltar. En torno a esta estructura, que se trató como el mideo del Lemythena, se creó un circunambulatorio, con sus puertas colocadas en los puntos cardinales de las murallas exteriores. A éstas se les añadieron unos corredores de acceso, con unos frontispicios ricamente trabajados. Los ángulos de los techos se realzaban con agujas inspiradas en la del cuerpo principal de la edificación. Mediante este proceso de desarrollo, los constructores de Pagan lograron su mejor resultado, la pagoda de Ananda. Aún es un centro religioso, con su gran estatua erguida del Buda, sus



Angkor Vat, el templo montaña del rey Suryavarman II, comienzos del siglo XII. Vista a través del gran foso.

innumerables relieves pequeños de *jatakas* y de otros temas diversos, muchos de ellos con inscripciones en caracteres mons, lo que prueba la importancia de este pueblo en aquella escuela de arte arquitectónico budista.
La mayor parte de los miles de santuarios que hay en Pagan y en sus cercanías son variantes de las dos formas ya conocidas, la *stupa* y el santuario, con edificaciones anejas, que en su día fueron bibliotecas o monasterios.
En el año 1287, bajo el ataque de los mongoles, el lugar quedó abandonado, pero ya el arte y la arquitectura budista birmanos habían quedado establecidos.
Mientras que los sucesores de Anawratha se ocupaban de llenar Pagan con nuevas elaboraciones del estilo birmano, el arte y la arquitectura jmers se acercaban a su clímax bajo una nueva dinastía que alcanzó el poder en el año 1080. En 1133 el sobrino-nieto del fundador, Suryavarman II, se entregó a una amplia campaña de agradecimiento militar y arquitectónico. No había entonces espacio suficiente en la zona de la capital para un nuevo templo y su recinto circundante, que constituiría toda una ciudad nueva, pero se halló un lugar propicio, junto al camino real que iba desde Baphuon hasta Tonle Sap, para levantar un templo montaña espectacular: Angkor Vat. Su construcción ocupó casi todo el reinado de Suryavarman II (1113-1150).
Su fachada principal está orientada hacia el oeste, dirección del sol poniente, región de la Muerte, quizá como símbolo de este templo en su papel de santuario para el rey muerto en su apoteosis final. El recinto es de planta rectangular y se encuentra rodeado por un foso de más de 180 m. de anchura, alimentado con las aguas del río Siemreap. Un camino terraplenado, franqueado por balaustradas de *nagas,* atraviesa el foso hasta llegar a la



El Bayon, templo construido por el rey Jayavarman VII; rostros tallados del rey personificando a Lokeshvara.

puerta principal que reproduce la fachada del templo verdadero. Al final de una avenida pavimentada hay una pirámide de tres cuerpos con una torre central que se eleva hasta los 70 m. de altura. Los tres cuerpos tienen torres en los ángulos y pabellones centrales precedidos por unos escalones. La torre principal, con la *cella,* está unida mediante galerías de pilastras a los pabellones de entrada del quincunce. Una escalinata triple une la entrada occidental del primer cuerpo con la de la segunda. Estas galerías con pilastras están cubiertas por bóvedas en voladizo. Toda la estructura está diseñada cuidadosamente para que semeje una pirámide a la vista de los fieles que se aproximen. Mediante unas proporciones bien calculadas entre el acceso y la fachada, un deslizamiento también calculado de las sucesivas terrazas hacia el este y unos aumentos en su altura, los constructores evitaron que se produjera la sensación de que la estructura *caía* hacia el espectador. Todos estos elementos, así como el diseño del lugar, ya habían sido utilizados en Baphuon. En Angkor Vat alcanzaron la perfección.

Toda la superficie de piedra está cubierta con motivos ornamentales. Los historiados frontones, dinteles y quicios nos muestran dioses y héroes; los capiteles y cornisas de las galerías tienen frisos labrados con flores de loto; las paredes nos muestran danzarines celestiales en bajorrelieves (dispuestos contra un fondo de paneles tallados con diseños derivados de los típicos de los tejidos), con un total de casi 2.000 de ellos, y cada uno distinto de los demás en sus detalles. La galería que une las entradas con las torres de los ángulos del primer cuerpo tiene pilastras en lugar de muro exterior, con el objeto de permitir que la luz caiga sobre el muro interior, que tiene una serie de escenas labradas en bajorrelieve, de unos 2 m. de altura y más de 1,75 km. de longitud total. Aparentemente, estos relieves debían *leerse* en sentido antihorario, una característica propia de los ritos funerarios, lo que apoya el punto de vista de que Suryavarman tenía la intención de que el templo fuera su santuario funeral. Toda una sección está dedicada a Yama, el soberano de los infiernos, juzgando a los muertos. Otras escenas se fundan en temas visnuitas: la agitación del océano, narraciones sobre Krishna y episodios del *Mahabharata* y del *Ramayana.* Un friso que reviste gran interés nos muestra al propio rey, primeramente sentado en su corte y luego, sobre un elefante, dirigiendo a su ejército.

Los relieves, que en su día estuvieron dorados y es posible que también coloreados, son el definitivo deleite de un arte que comenzó en Borobudur y se fue desarrollando en Bateay Srei y en el templo montaña de Baphuon. Se han señalado elementos de procedencia china, pero, como ha indicado P. S. Rawson, la forma de expresión debe mucho a la danza. Esto, junto con las sombrillas, los estandartes, las armas y los chales, da una asombrosa sensación de movimiento. Los relieves son muy superficiales, cerca de 2,5 cm., pero las complicadas secuencias de curvas que se superponen producen una convincente sensación de profundidad. En su concepción, la obra en su conjunto es pictórica. Las galerías deben figurar entre los mejores y mayores ejemplos del arte del relieve de todo el mundo.

Quizá fue la conciencia de lo conseguido por su padre lo que condujo a Jayavarman VII (1181-1219), hacia finales ya de su reinado, a intentar erigir un santuario budista que rivalizase con Angkor Vat y que ocupara el centro de todo el territorio de dominio real. Este fue el templo de Bayon. Construido en el emplazamiento de una ciudad fundada hacía más de un siglo por Udayadityavarman II, estaba rodeado por una gran muralla de más de 16 km. de longitud, con cinco grandes puertas y varios puentes sobre el foso, de más de 100 m. de anchura. Los puentes tienen balaustradas con escenas de dioses y demonios que sostienen serpientes; una vasta representación de la agitación del océano, con el mismo templo de Bayon como maza para agitarlo. Los puentes también representan el camino del arco iris, que une el cielo, el microcósmico recinto real y la tierra, esto es, el circundante reino de los jmers. Los pabellones de entrada están rematados con torres triples que llevan grandes rostros labrados, que son la gran innovación artística del reinado, que habrían de repetirse en las 54 torres del templo central. Los rostros, dirigidos hacia los puntos cardinales, son los del rey, personificando al compasivo Bodhisatva Lokeshvara.

El templo montaña consistía en una estructura de galerías en forma de cruz griega, rodeado por una plataforma central que tenía en medio un santuario circular y 12 capillitas dispuestas de manera radial. La planta original fue modificada al añadirle unas galerías para formar un rectángulo cerrado por otra galería. Las torres secundarias se elevan sobre las intersecciones así creadas, que dan lugar a capillas que es posible que representaran las distintas provincias del imperio. De este bosque de piedra se alza la torre principal hasta una altura de 43 m. Sin embargo, toda la estructura estuvo sujeta a diversas modificaciones, algunas de ellas aparentemente caprichosas, durante su construcción, y por lo tanto no podemos analizar con certeza su significado.

Dos de estas galerías tienen relieves que nos muestran episodios de la vida del rey y la historia de sus campañas militares: escenas asombrosamente vivas de la vida cotidiana, en una profusión que carece de la sobria elegancia de los relieves de Angkor Vat. Existe un nuevo elemento naturalista, y por lo menos un intento de perspectiva aérea, que quizá obedece a la influencia china.

Pero los recursos que sirvieron para construir el templo de Bayon y un buen puñado de otros amplios edificios desviaron la mano de obra de actividades económicas fundamentales del Estado. El deseo de Jayavarman de glorificar la dinastía a través del budismo es probable que contribuyera a la caída de aquélla y a la sustitución del budismo *Mahayana* de la casa real por el budismo *Therevada.* Pero la memoria de Jayavarman ha quedado indeleble en sus inscripciones, que registran la construcción de carreteras, caminos y puentes; en los templos mismos; en varias espléndidas estatuas de piedra, entre ellas la llamada del Rey Leproso (Angkor Thom, Siemreap); la del Lokeshvara de Prah Khan, posiblemente retrato del padre del rey (Museo Nacional, Phnom Penh); en un Buda sedente del fuste del lugar central del Bayon; y, sobre todo, en la cabeza retrato del mismo rey, notable tributo en piedra para un soberano que utilizó tanta cantidad de este material para glorificar al Buda como rey (ambos en el Museo Nacional, Phnom Penh).

En la isla de Java, y hacia mediados del siglo XI, la sede del poder parece que se trasladó desde el centro hacia el este de la isla. A partir de este momento, no se construyeron grandes complejos de carácter unitario. Típicos de esta tendencia son Panataran (el nombre significa algo así como «panteón») y el monte Penanggunan, que tiene más de 80 santuarios, entre ellos

dos construidos alrededor de fuentes sagradas. Jalatunda (977) tiene un estanque rectangular con agua que procede de la montaña, así como numerosos pináculos. Esta agua fluía desde la fuente a través de un surtidor central y otros ocho secundarios, con una base rodeada por una serpiente, y caía en el estanque principal a través de agujeros hechos en unas losas talladas, con escenas del *Mahabharata,* sin duda con significado de índole dinástica. Debajo del estanque se encuentra un féretro. En Belahan hay una escultura similar, que originalmente fue parte de un complejo mayor y que se cree pueda ser el lugar de enterramiento del rey Airlangga, que quedó retratado allí como Visnú montado en el águila Garuda (Museo de Mojokerto). El monumento, que data del año 1049, tiene la forma de un estanque de ladrillo en el lecho de un arroyo. Colocados sobre la pared del fondo, hay tres nichos coronados por nubes celestiales con figuras diversas. En el centro estuvo la imagen de Visnú con las esposas principales del rey, Shri y Laksmmi, ocultas a cada lado. De un surtidor que brota de la mano izquierda de Garuda, así como de un vaso que sostiene una deidad en el nicho meridional y de los pechos de la divinidad septentrional, mana agua que cae al estanque para proseguir después su curso hacia los campos.
Otro santuario similar se encuentra frente a la famosa cueva de Boa Gajah, con su máscara de bruja sobre la entrada, cerca de Bedulu, en Balí. Aquí, el agua surge de los pechos de seis figuras de mujer. Existen otros muchos ejemplos de figuras que vierten agua en Java y Balí.
El pequeño estanque del recinto de Panataran, fechado en 1415, tiene frisos con animales tallados, pero no resulta posible identificar a todos. El complejo mismo contiene edificios que datan de los años 1197 al 1454, y parece que fue consagrado a Siva como Señor de la Montaña. En las laderas del sudoeste del Monte Kelut hay tres patios en orden sucesivo, con el santuario principal cerca de la cumbre, disposición característica de los recintos de los templos actuales de la isla de Balí, donde se cree que procede de Java oriental. El primer recinto tiene una entrada ceremonial y una gran plataforma cuyas paredes están decoradas con frisos en relieve. La mayor parte de las figuras están de perfil, y su estilo es seminaturalista. En el segundo recinto está el llamado *Templo Fechado* (1396). Su *cella* se eleva sobre un plinto bajo que tiene una entrada orientada hacia el noroeste y tres puertas falsas. El techo, reconstruido, se compone de tres hiladas dobles retrayentes, coronadas por un remate cúbico. En el mismo recinto hay otra estructura sin techo, cuya *cella,* esta vez colocada sobre un elevado plinto que lleva una escalera ornamentada, está adornada por debajo de la cornisa con los cuerpos de grandes serpientes sostenidas por nueve figuras que portan campanas sacerdotales.
El santuario principal, que se encuentra en el interior del tercer recinto, tiene un sobrante hacia el frente y dos escaleras que conducen hasta el circunambulatorio. Las figuras de los guardianes, de algo más de 1,9 m. de altura, que tienen las espaldas decoradas con figuras de animales en relieve, datan de 1374. Las paredes de la primera terraza están separadas por pilastras con relieves del *Ramayana,* pero representan sólo episodios en que participan Hanuman y el ejército de monos. Están siluetados y recuerdan el teatro de sombras chinescas. En la segunda terraza hay unos frisos alargados que recogen escenas de la vida de Krishna, en un estilo mucho más naturalista. La tercera terraza, en la que se encontraba colocada la *cella* principal, tiene unas serpientes y unos leones alados que se alternan. Esta plataforma contiene los restos de una edificación anterior de ladrillo, de fecha desconocida. Las femeninas se encuentran en nichos de las paredes y llevan serpientes entre unas y otras. Es probable que se trate de un sistema de representar a Sumeru.
Hay otros templos de origen similar en Java oriental, la mayoría de ellos panteones y santuarios mortuorios de los reyes y sus más cercanos parientes. Entre éstos se encuentra Chandi Jago, de finales del siglo XIII, dispuesto sobre dos terrazas, con una *cella* al fondo de la superior. Las imágenes de este santuario, ahora en el Museo Pusat de Djakarta, revelan que sirvió para alojar un panteón con una figura de Amoghapasha (una manifestación del Bodhisatva Avalokiteshvara), con ocho brazos, como figura principal: interesante característica, porque existen no menos de cinco placas de bronce de 22 cm. de altura dedicadas por el rey Kertanagra que representan el mismo grupo de 14 figuras (Museo Pusat, Djakarta; Real Instituto Tropical, Amsterdam; Museo Etnográfico de Leiden). También lo hace un gran relieve en piedra de más de 1,6 m. de alto, procedente del centro de Sumatra y que se conserva en Djakarta (Museo Pusat). De acuerdo con una inscripción fechada en el año



La diosa Durga matando al demonio-búfalo, procedente de Singhasari, en Java; siglo XIII. Altura, 1,75 metros. Museo Etnográfico, Leiden.

1286, este relieve fue llevado de Java por un príncipe que iba a casarse con una princesa de Sumatra. Un enorme Badhirava (horrible deidad de la tradición tántrica budista) de piedra llegó, asimismo, a Djakarta desde el mismo lugar de Sumatra. Se piensa que la imagen representa al rey de Sumatra Adityavarman, de mediados del siglo XIV. Ciertamente, todo apunta hacia un considerable intercambio cultural entre Java y Sumatra, que compartieron, al parecer, un mismo culto real budista tántrico.

Entre los relieves de Chandi Jago, que, cosa insólita en Java, sigue un sentido horario, figura una versión javanesa de las fábulas animales del *Panchatantra* sánscrito, la historia de Kunjarakarna y las distintas peripecias de los Pandavas. Elementos nativos, hindúes y budistas participaron en este culto religioso, que parece haber sido de carácter eminentemente salvífico. La estatuaria del templo, de estilo Pala posterior, difiere de los relieves. Puede que éstos pertenezcan a una posterior consagración del santuario, llevada a cabo aproximadamente un siglo después de su fundación primitiva.

En Singhasari, los edificios que subsisten quedaron inconclusos, aun cuando las imágenes de los nichos exteriores estaban todas en su correspondiente lugar antes de que se las llevaran, excepto una que representa a Mahaguru, a Leiden (Museo Etnográfico). La figura de la diosa Durga —una feroz forma de Uma, la esposa de Siva— matando al demonio-búfalo es una pieza magnífica. La postura de piernas separadas, desconocida en otros ejemplos escultóricos javaneses y claramente indecorosa según el comportamiento javanés de aquella época, sugiere una influencia de la India oriental, pero no así la técnica de talla. Como cosa excepcional, la *cella* del templo está situada en el plinto. El aparente santuario es en realidad un cubo vacío sin entradas, unido a la *cella* y a la superestructura mediante unas aberturas especiales practicadas en el suelo y el techo. El plano de la edificación es probable que tenga un significado ritual, dada la preocupación por las religiones mistéricas que caracterizó a la dinastía Singhasari (1222-1292).

Conclusión.—El desarrollo evolutivo del arte y la arquitectura del Sudeste Asiático desde el período de Dong-son hasta el siglo XIV refleja los diversos elementos que han participado en él: los autóctonos, los indios y, especialmente en el caso de Vietnam, los chinos. Estas influencias difieren a lo largo de los siglos y de igual modo varían las formas culturales en las que se manifestaron. La influencia india fue predominante en la iconografía religiosa; la china resultó crucial en el desarrollo del arte ceramista de Vietnam y Tailandia, mientras que la exportación de las vajillas chinas fue, y aún lo es, muy solicitada en todo el Sudeste de Asia, no sólo entre los habitantes de las llanuras, sino también entre los diversos grupos étnicos de las montañas. Las influencias nativas determinaron la práctica de representar a los gobernantes fallecidos, así como a sus parientes, bajo la forma de divinidades hindúes o budistas, prácticas que podemos relacionar con talla en madera de imágenes rituales de grupos étnicos como los dayaks ngaju de Célebes o el pueblo de Nias, frente a la costa de Sumatra.

Durante los siglos XIII y XIV, las culturas del Sudeste Asiático se fueron independizando cada vez más de los grandes países vecinos, mientras que las diferencias que había entre las distintas regiones del mismo se fueron acentuando, aun cuando la influencia de una región sobre otra fue frecuentemente de gran importancia. Algunas veces resurgía una tradición mucho más antigua, largo tiempo soterrada en las manifestaciones fuertemente indianizadas del arte y la arquitectura. Los dos santuarios del siglo XV situados en las laderas de Gunung Lawu, en el centro de Java, Candi Sukuh y Candi Ceto, con sus trazados dispuestos en terrazas y sus santuarios carentes de techumbre (en muchos aspectos reminiscencias de las estructuras religiosas del Pacífico), representan este tipo de evolución.

Los cambios acaecidos en los modelos religiosos también tuvieron su parte. El cambio desde el budismo *Mahayana*, patrocinado por la corte real —ostentoso y que exigía costosos monumentos—, al budismo *Theravada*, con sus exigencias más modestas, ejerció un efecto profundo en la expresión del arte. La expansión del Islam en Indonesia y Malasia, así como también en algunas regiones del reino de Champa, fue un hecho cada vez más importante durante los siglos XIV y XV. Aun cuando el Islam se mostró incapaz de reprimir totalmente una fuerte tradición de imágenes en el Sudeste Asiático, heredó una cultura más que la impuso, pero de ello se desprendió la disminución que hubo en la demanda de oficios y habilidades artísticas. Bajo el auge del Islam, el hinduismo casi desapareció por completo, excepto en Balí y en Lombok, en donde todavía podemos observarlo, aunque de forma bastante modificada, así como en las cortes reales de los reinos budistas de los territorios continentales del Sudeste Asiático, en donde se requieren los servicios de los brahmines para oficiar en las ceremonias, como por ejemplo, en las coronaciones, para las cuales el budismo *Theravada* no tiene nada previsto. Pero aunque el hinduismo rechazó la manifiesta monumentalidad del primitivo budismo monárquico, tuvo que contar con el aporte de los artífices para esculpir y dorar los edificios destinados a monasterios, o adornarlos con tejas vidriadas y complejos pináculos de cerámica.

A través del Sudeste de Asia, la pintura parece haber ido cobrando mayor importancia, quizá debido a que, al disminuir el patronazgo real, se produjo una decadencia en la escultura y la estatuaria. Sólo se pedían imágenes sobrias y sencillas, y éstas, lo más frecuentemente, en un buscado estilo arcaico. El arte narrativo, que en tiempos fue en bajorrelieve, como en los grandes frisos de Borobudur o en los claustros de Angkor Vat, adoptó la forma de pintura mural, especialmente en las áreas de influencia tai. La influencia europea se puso de manifiesto por primera vez a través de la pintura a mediados del siglo XIX. Al principio, algunos artistas, como el javanés Raden-Slah (1814-1880), marcharon a Europa para estudiar, pero, poco a poco, las potencias coloniales fueron creando escuelas de arte bajo la dirección europea.

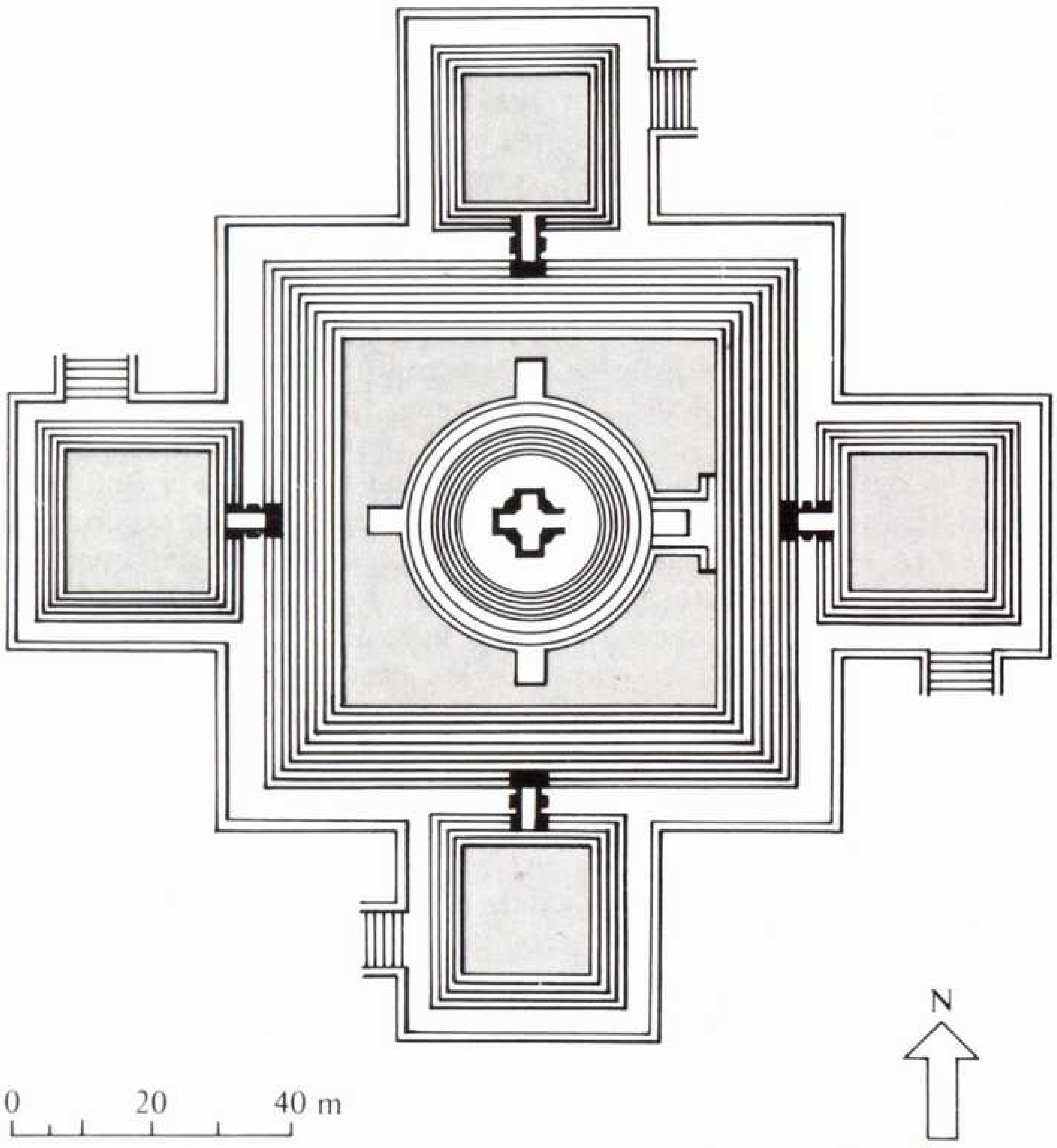
Para mayor información:

Boisselier, J.: *La Statuaire du Champa*, París, *Ecole Française d'Extrème Orient* (1963). Boisselier, J.: *Thai Painting*, Tokio (1976). Boisselier, J.: *The Heritage of Thai Sculpture*, Nueva York (1975). Frederic, L.: *The Temples and Sculptures of Southeast Asia*, Londres (1965). Groslier, B. P.: *Angkor: Art and Civilization*, Londres (1966). Groslier, B. P.: *Indochina: Art in the Melting-pot of Races*, Londres (1962). Hejzlar, J.: *The Art of Vietnam*, Londres (1973). Holt, C.: *Art in Indonesia: Continuity and Change*, Ithaca (1976). Kempers, A. J. B.: *Ancient Indonesian Art*, Cambridge, Mass (1959). Luce, G. H.: *Old Burma, Early Pagan*, Locuts Valley, Nueva York (1969). Ramseyer, U.: *The Art and Culture of Bali*, Oxford (1977). Wagner, Frirs, A.: *Indonesia*, Barcelona (Seix Barral, 1961). Griswold, Alexander, B.: *Birmania, Corea y Tibet*, Barcelona (1964). Montero, Juan Antonio: *Asia y sus culturas*, Madrid (UNED, 1976).

NEAK PEAN, I



El simbolismo arquitectónico es de gran importancia en el Sudeste Asiático. Ejemplo de ello es uno de los monumentos menores, el de Neak Pean, «Serpientes entrelazadas», que fue erigido por el rey Jayavarman VII (1181-1219). Está situado en una isleta artificial con embarcaderos escalonados y elefantes de piedra en las esquinas, en el gran lago (hoy seco) que mandó hacer al este de Prah Khan, templo que alberga una imagen de su padre representado como el Bodhisatva Lokeshvara. Una inscripción nos narra que el lago Jaytataka es «como un espejo profético, ornado de joyas, oro y guirnaldas. En el centro hay una isla prominente, cuyo encanto se deriva de los estanques que la rodean, que lava el cieno del pecado a los que llegan a estar en contacto con ella y que sirve de embarcación para cruzar el océano de la existencia».
En medio de esta isla hay un estanque cuadrado con costados escalonados de piedra, y en cuyo centro se encuenta una isleta circular rematada por un pequeño santuario.

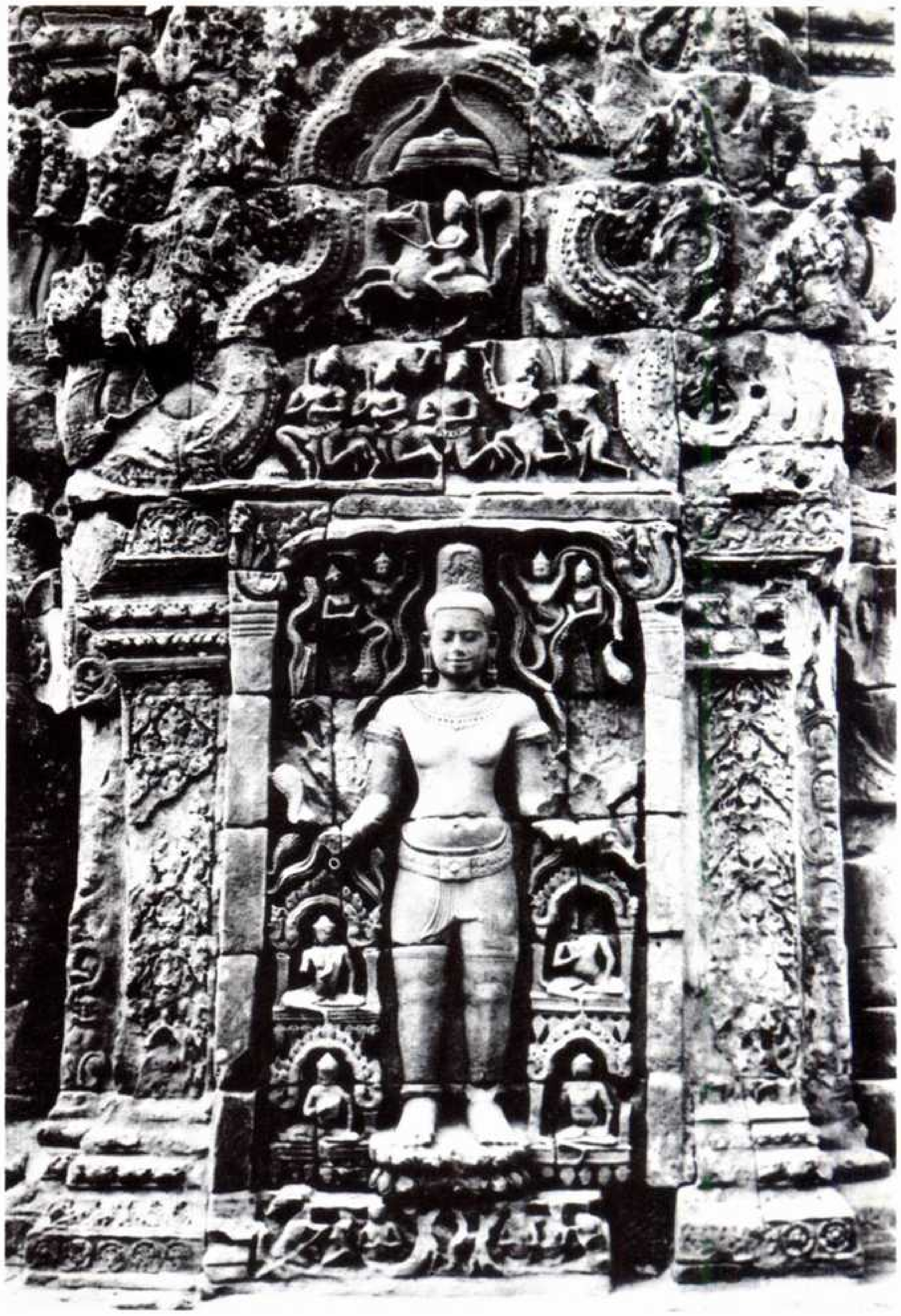


El estanque central y el santuario principal. Croquis con el plano del santuario principal de Neak Pean. No se muestra la muralla que divide el complejo arquitectónico.



La entrada oriental del santuario central de Neak Pean y la puerta de acceso. El friso encima de la puerta nos muestra al futuro Buda cortándose el cabello. El pasadizo discurre por entre cabezas de serpientes entrelazadas.





En la fachada occidental del santuario central. El cuadro central muestra a Lokeshvara con suplicantes. Por encima, el Buda medita bajo el árbol Bodhi.

La fachada septentrional del santuario. Sobre la puerta, la Gran Partida. Abajo, Lokeshvara, flanqueado por Bodhisatvas sentados, con figuras celestiales por encima y legos por debajo.

El ángulo noroccidental del santuario. En el ángulo, Airavata, el elefante de tres cabezas de Indra, con un león rampante encima.

Los restos de otros elefantes de tres cabezas y un león. El león simboliza al león Boddha de los Sakyas, así como la señoría del espacio.





Hay otros cuatro estanques secundarios más en los costados del principal, con capillas en los ejes cardinales de los taludes. La base escalonada de esta isleta está rodeada por un par de serpientes, y sus colas entrelazadas miran hacia el oeste, mientras que las cabezas encapuchadas lo hacen hacia el este. Un pasadizo que hay entre las cabezas da acceso a la plataforma, en la que una base que tiene la forma de la corola de un loto de dieciséis pétalos sostiene el santuario. Este, de dos alturas, con un remate en forma de flor de loto, es de planta cruciforme; una simple *cella*. La entrada se encuentra orientada hacia el este, en donde la puerta de acceso está coronada por un tímpano en el que aparece representada la figura de Siddhartha cortándose el pelo. Las puertas falsas tienen unos tímpanos que nos muestran la Gran Partida (al norte) y la Iluminación (al oeste). El tímpano estuvo abierto originalmente por los cuatro costados, pero se le añadieron posteriormente paneles que nos muestran diversos aspectos del Bodhisatva Lokeshvara para bloquear tres de las entradas.

NEAK PEAN, II

Las cuatro capillas de los ejes del talud principal están colocadas de tal suerte que sólo es visible la parte que va desde la sección inferior del tímpano hacia arriba. Estructuras en forma de bóveda que se elevan un tanto por encima del nivel del talud forman túneles en cada una de sus fachadas, y sus entradas tienen marcos ornamentados de forma exuberante. Los lados tienen tímpanos labrados y frontones retraídos. Toda la estructura está rematada por una pilastra de cuatro lados, con la parte superior redondeada, y frisos a los lados, que llevan relieves del Bodhisatva. La curación es el tema principal de todas las tallas y las esculturas narrativas. En cada capilla, un conducto dentro de la misma estructura termina en un estanque en forma de flor de loto, rematado por un busto de mujer.





El frontón o tímpano central del santuario situado hacia el lado sur. En el friso inferior, Lokeshvara bendiciendo a los peregrinos.

Uno de los cuatro pequeños santuarios que alojaban los túneles de salida de agua. Todos ellos están recubiertos con figuras de Lokeshvara.

En la salida de agua oriental se encuentra esta magnífica cabeza humana tallada en piedra.





Sobre la plataforma del eje cardinal oriental, Lokeshvara, bajo la forma del caballo Balaha, rescata a los mercaderes naufragados.

El complejo de Neak Pean está rodeado por una muralla. En su ángulo noroccidental se alza este elefante, otro símbolo del Espacio.



El extremo exterior, encima de una plataforma en forma de flor de loto, con un par de huellas talladas en la superficie superior, forma una gárgola. La que se encuentra al este es una cabeza humana magníficamente tallada en piedra. Las otras, de calidad muy inferior como obras de arte, son una cabeza de león (sur), otra de caballo (oeste) y una de elefante (norte). Los peregrinos se bañaban bajo estas cabezas para purificarse ritualmente de cualquier imperfección física o espiritual.

Cuatro plataformas situadas en los ejes cardinales, dentro del estanque principal, sostuvieron objetos de piedra. Los del oeste y el norte han desaparecido. Al sur, quedan restos de grupos de *lingas*. La inscripción antes citada nos habla también de «miles de *lingas*». La plataforma oriental, de frente a la entrada del santuario, sostiene un caballo de tamaño colosal, hecho con bloques de piedra tallados, a cuyo cuerpo se agarran, trepando, unas figuras humanas. El grupo representa una historia budista bien conocida: Una partida de mercaderes que viajaban por mar naufragaron en una isla habitada por unas ogresas que los quisieron tomar por maridos, para después, como mantis, devorarlos. El mercader Simhala llamó al compasivo Avalokiteshvara, que protege de todos los peligros. Se menciona entre éstos, de modo específico, el naufragio, hecho que sugiere un culto religioso propio de los mercaderes, y el Bodhisatva aparece en forma de blanco caballo alado para llevar a los supervivientes hacia la seguridad, versión bastante curiosa de «la embarcación para cruzar el océano de la existencia». De modo semejante, el rey Jayavarman, mediante su mecenazgo del budismo y su identificación con el Bodhisatva, procura la salvación del pueblo jmer. La disposición del monumento en su

Para mayor información:

Coedes, G.: *Angkor: an Introduction*, Hong Kong (1963). Christie, A.: Natural Symbols in Java, en Milner, G. B. (ed.): *Natural Symbols in South East Asia*, Londres (1978). Finot, L. y Goloubew, V.: «Le Symbolisme de Nak Pan», *Bull. Ec. Franc. Extr. Orient*, vol. 23 (1925) págs. 401-405. Glaize, M.: «Essai sur la Connaissance de Nak Pan aprés Anastylose». *Bull. Ec. Franc. Extr. Orient*, vol. 40 (1940), págs. 351-362.

XVII
ARTE CHINO Y COREANO



Plato de porcelana de la Familia Rosa; siglo XVIII. Ashmolean Museum, Oxford.

AUNQUE se suele decir a menudo que China posee la tradición cultural más ininterrumpida que existe en todo el mundo, podemos advertir cambios evidentes en esa cultura por lo que se refiere a las artes visuales. El arte chino no despliega un proceso evolutivo sencillo desde los comienzos hasta alcanzar una tradición artística lograda. En realidad, hay por lo menos un cambio claro de dirección. En análisis elemental, podremos hallar un cambio entre la cultura «dirigida hacia el objeto», propia de las sociedades ritualistas primitivas del Neolítico de la Edad del Bronce, a esa otra «cultura que rinde honores al arte pictórico y a la caligrafía» propia del período Han (c. 2000 a. de C.). A partir de esa fecha, aun cuando el interés y las modas varían, la valoración fundamental sigue siendo la misma, y la posición de la pintura y la caligrafía como bellas artes no se ha puesto nunca en tela de juicio. Esto entraña un cambio radical en el ámbito cultural, justo antes de comenzar la dinastía Han y durante ella (206 a. de C.-221 d. de C.), de lo que existen pruebas literarias y arqueológicas.

Antes del período Han, la sociedad y la cultura estaban centradas en un ritualismo que emanaba del gobernante, que controlaba todos los aspectos de la vida. Durante los primeros períodos de asentamientos neolíticos (desde el cuarto milenio hasta el siglo XVIII a. de C.), las consideraciones de índole estética parece que no revistieron mayor importancia, excepto en la producción de alfarería, particularmente de la relacionada con ritos funerarios. Las urnas cinerarias parecen haber sido las obras de arte más importantes de estos pueblos.

El culto al gobernante y al estado propio de la Edad del Bronce exigía grandes objetos y un simbolismo explícito y el pueblo chino creó magníficos bronces que, en su simbolismo, se aproximaban a la condición expresiva de las «bellas artes». Pero a medida que los ritos fueron perdiendo importancia hacia finales de la dinastía Chou, durante el tercer siglo a. de C., el fundido de piezas de bronce vino a ocupar su puesto entre otras artesanías comunes. Este cambio coincidió con el desarrollo de los estilos de escritura y con la consideración estética de la caligrafía, a la que se estima como origen del arte de la pintura en China. Casi desde el instante de su aparición durante los últimos siglos de la dinastía Chou, la pintura fue considerada como el único arte auténtico junto con su próximo pariente la caligrafía. El arte de la pintura tiene muchos cometidos, desde la captación del parecido en el retrato, pasando por la creación de motivos simbólicos o decorativos en la pintura de pájaros y flores, hasta la expresión de temas religiosos, poéticos o filosóficos que llevan casi hasta la abstracción. En China, la diferenciación de estos cometidos se define y clasifica con gran rapidez, de suerte que el aristócrata del mundo pictórico está en el extremo de la gama ocupado por la pintura poética y filosófica, más o menos abstracta, y en el otro se encuentran las artes decorativas del retrato y la pintura de flores. Esta rigurosa clasificación de los temas tiene su fundamento en criterios de erudición literaria, puesto que para la meritocracia erudita que se convirtió en la clase dirigente de China estos criterios parecían naturales.

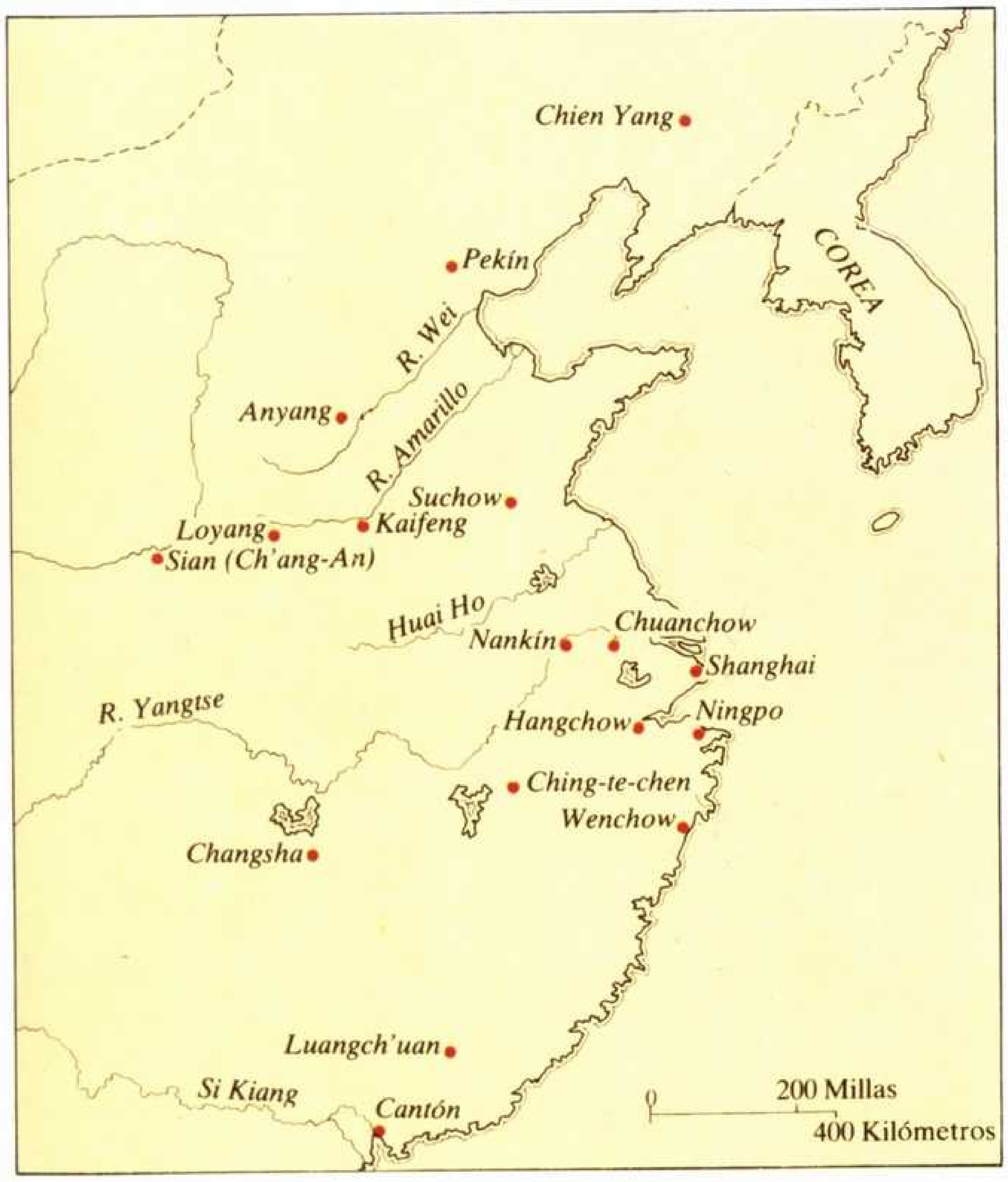
La preocupación de los eruditos por la pintura y la poesía arroja luz sobre el proceso evolutivo que siguió la tradición y ayuda a explicar su coherencia. La cultura es un proceso de índole acumulativa, y el interés puesto en China por honrar a sus grandes figuras extendió una recia trama sobre toda cultura y mantuvo viva una tradición pictórica que, en su limitación de materiales y técnicas, podría parecer a primera vista sumamente restringida. El deseo de mantenerse dentro de la tradición no fue un instinto servil de copia, sino el deseo de permanecer en buena compañía. El artista expresaba su individualidad dentro de la tradición, y el gran artista enriquecía esa tradición para los futuros pintores.

Con la notable excepción de las imágenes hechas para la iglesia budista, la escultura nunca tuvo gran aceptación entre los artistas chinos para servir de expresión artística, excepto en el aspecto monumental. Tienen que existir muchas explicaciones para esta cuestión, pero quizá la más convincente sea que resultaría impensable que un artista erudito tuviera que trabajar con otros materiales que no fueran la tinta, el papel y la seda. Esto es suficiente para impedir que los artistas reconocidos que cultivaran las «bellas artes» trabajaran como escultores. Como derivación de lo dicho, este mismo cultivado artista, considerado como cliente, no tendría interés en ningún otro tipo de trabajo hecho por un artesano, excepto, una vez más, dentro del marco de la religión budista. En rigor, nunca hubo dentro de los proyectos arquitectónicos públicos y particulares necesidad de esculturas. La gran escultura de China se hizo para una iglesia que tenía sus raíces en la India, en donde la escultura fue el medio de expresión más importante.

El escultor chino seguía una tradición extranjera para fabricar sus imágenes, pero esta tradición no arraigó en China.

Las demás artes aplicadas chinas, que tanta aceptación

Los centros importantes citados en el texto.



han tenido en el extranjero, deben considerarse como complementos y accesorios de una sociedad sumamente diversa y evolucionada. En cuanto que complacen la mirada y están hechas por su atractivo visual, pueden considerarse arte, pero nunca, después del comienzo de la pintura expresiva, desempeñaron más que un cometido inferior dentro de las artes visuales chinas.

La alfarería del período neolítico (4.° milenio-siglo XVIII a. de C.).—Los pueblos neolíticos del norte de China se interesaron vivamente por la decoración y la forma de los objetos de alfarería. Esta es la única manifestación que subsiste de su estilo artístico, aunque sabemos por los restos que nos quedan que también hicieron cestas y tejieron la seda y el ramio. Estas materias no pudieron sobrevivir al largo tiempo (ocho mil años) de enterramiento, por lo cual tenemos que confiar en la alfarería para obtener algunas vislumbres de las ideas de aquel tiempo sobre la belleza.

La población de China neolítica estaba extendida por el norte y el este del país. El centro de una cultura que recibe el nombre genérico de Yang Shao parece que estuvo en el valle del río Wei. Allí, en el yacimiento de Pan Pio (Siam) y en el asentamiento próximo de Miao Ti Kou, vemos que los alfareros trabajaban ya toda una serie de formas distintas: cuencos sencillos y tarros de base alargada, que son de un material tosco, con marcas de cuerda, así como piezas decoradas con más finura, pintadas a veces con trazos lineales rojos, blancos y negros. Los motivos son geométricos o representaciones estilizadas de peces y rostros humanos. Más hacia el este, a medida que este pueblo se iba extendiendo a lo largo del valle del Río Amarillo, encontramos formas parecidas, con alfarería decorada, pero en cada zona local los motivos ornamentales variaban y se utilizaron diseños de origen floral dentro de unos elegantes modelos no repetitivos con líneas curvas y zonas de sombreados y luces.

Aún más hacia el este, en la región que hoy ocupa Shantung, y al norte y al sur de esta región, un pueblo neolítico emparentado que recibió el nombre genérico de Lung Shan, también fabricó alfarería con motivos propios, algunas veces decorada con líneas. Este pueblo aportó muchas formas nuevas, entre ellas formas compuestas que requerían la unión de distintas partes. Está claro que durante el cuarto y tercer milenios a. de C. la rueda de alfarero ya se había inventado y utilizado en esta región oriental del norte de China. Esta innovación hizo posible la fabricación de vajilla muy fina, pulida, cocida al fuego y «reducida» para dar una alfarería negra brillante, sólo decorada en ocasiones con el añadido de orlas semejantes a las de pastelería. Esta artificiosa alfarería constituyó la tradición artística del último período del Neolítico, que parece haber estado en estrecha relación, por lo menos en su labor artesana, con los artificies del metal del período posterior.

Mientras los pueblos de la cultura del metal de las regiones del centro y oriente de China avasallaban a los pueblos neolíticos de la región central del Río Amarillo, hubo muchos asentamientos en la zona que hoy se llama Kansu, en donde los alfareros hicieron bellísimos jarrones y cuencos pintados, así como cuencos con pie destinados a sus sepulturas en los famosos yacimientos de Pan Shan, Ma Chia Yao, Hsin Tien y Ch'i Chia P'ing. Estas vasijas, decoradas según el estilo tardío neolítico, son las más ricas en toda la tradición de alfarería pintada. Los motivos iban desde las formalistas espirales de Pa Chan hasta los diseños de animales e incluso modelos de cabezas humanas en redondo que formaban la tapa del tarro. Este es un estilo que sólo desapareció cuando esta región fue conquistada por los Han.

La Edad del Bronce (siglos XVIII-III a. de C.).—El florecimiento del arte ya en el sentido de expresión de ideas con significación cultural registradas de una manera visual memorable, llegó con el perfeccionamiento de las técnicas del fundido en bronce y la elaboración de los



Una vasija neolítica adornada con trazos curvilíneos, procedente de Pan Shan, en la actual región de Kansú. Ashmolean Museum, Oxford.

objetos ceremoniales, durante la dinastía Shang (c. 1766-1122). La cuestión que se plantea acerca del origen de la cultura del bronce y la idea de que la aparente ausencia de objetos de cobre o estaño pueda indicar que se importara del exterior la técnica del fundido en bronce espera todavía estudios posteriores. Pero, como acontece con los pueblos neolíticos, es posible suponer, basándonos en los restos conocidos, particularmente armas, que por lo menos parte de la contestación respecto a los posibles orígenes esté en la región del nordeste o Baikalia. Los motivos, la decoración y las formas de vasijas de bronce que subsisten son todos «chinos» en su carácter y se crearon para participar en un ceremonial específico. Por lo menos a mediados del período Shang (siglo XIV a. de C.), el reino de Shang era ya «chino». Había ya una escritura, en parte jeroglífica y en parte fonética, que podemos reconocer como antecesora de la actual. Las diversas formas de las vasijas rituales de estos pueblos primitivos se han conservado en muchos casos a lo largo del tiempo, algo modificadas en las de la alfarería tradicional, hasta llegar a nuestros días. Esta fue una sociedad típica de la Edad del Bronce, con poderosos reyes guerreros, un ceremonial muy refinado, que incluía sacrificios humanos y animales, en particular de perros, y una abundante pompa funeraria, relacionada con la casa real.



Un caldero de bronce de tres patas *(ting)* del período Shang, adornado con figuras de dragones y la máscara *t'ao t'ieh*. Ashmolean Museum, Oxford.

La gran masa de la población vivía todavía sumida en el Neolítico.
Así, pues, el arte de esta sociedad, que subsiste en los materiales perdurables del bronce y el jade, está exclusivamente relacionado con la clase dirigente y parece que tiene un significado fundamentalmente ceremonial. Teniendo esto en cuenta, podemos apreciar las exquisitas creaciones descubiertas en el lugar que ocupó la capital de Anyang, particularmente en las tumbas reales de Hsiao T'un. Durante la época comprendida por el período Anyang (siglos XIV-XII a. de C.), ya se había creado el vasto repertorio de vasijas de diferentes formas fundidas en bronce, e incluso algunas de ellas ya habían comenzado a desaparecer. Este es el período clásico del bronce Shang.
Los motivos decorativos fundidos en el bronce eran de dos estilos muy diferentes entre sí: uno, de carácter representativo muy sencillo, como se puede apreciar en las máscaras de animales y rostros humanos, muy expresivo y sorprendentemente tierno; y el otro, que es un animal estilizado que forma una feroz máscara, el llamado *t'ao t'ieh,* o una franja procesional en torno a la figura de la vasija. Este último estilo fue el único que evolucionó y se perfeccionó durante el período Shang. El pequeño dragón de una sola pata, el *k'uei,* con hocico, cuernos y orejas, parece haber sido el motivo principal de una gran parte de esta decoración. Al juntar un par de ellos, pueden convertirse en una impresionante máscara de monstruo, aunque sin mandíbula inferior.
A pesar de que a este *t'ao-t'ieh,* como fue llamado, se le interpretó como símbolo de la voracidad, sólo nos es dado conjeturar el significado real de este motivo simbólico. Durante los dos últimos siglos del período Shang, la riqueza de los relieves y la calidad y textura de las superficies se hallaron en su punto culminante. El carácter zoomórfico de la decoración era todavía bastante fuerte, mientras que el fondo desarrollaba una rica textura de remolinos espirales, de tal suerte que incluso los pequeños objetos rituales de bronce tenían carácter monumental y traslucen un estilo solemne y rico.
De manera muy diferente, la talla en jade, el otro tipo de arte ceremonial, reviste también carácter propio de este período. Siguiendo el estilo sencillo de los objetos de bronce, hay un buen número de pequeñas representaciones realistas de animales y pájaros, casi siempre perforadas, como diseñadas para sujetar de un cordón o una tela. Estas piezas tienen la forma de pequeñas tiras de piedra, talladas en forma de siluetas, con pequeñas incisiones muy sendillas, a las que se les suele llamar «amuletos» sin razón muy firme. Estos materiales preciosos se utilizaron para los discos rituales, que quizá provenían de los primitivos aros o anillos neolíticos. A éstos se les han dado los nombres genéricos de *pi* y de *huan* en lengua china y tienen que ver con el ritual funerario y el ceremonial de los sacrificios dedicados al cielo. Durante el período Shang, estas figuras ceremoniales parece que no estuvieron decoradas y que poseían un significado propio de su forma y del material de que estuvieran hechas.
Probablemente traído en este período de la región del lago Baikal, el auténtico jade nefrítico no se ha encontrado nunca dentro de los límites de la gran China. Esto quizá explique algo de la cualidad mágica de que va rodeado. Aunque así sea, sus sutiles cualidades de tersura y dureza y su superficie suave y lustrosa, más bien mate, y su frialdad al tacto han atraído a los artífices y *connoisseurs* chinos en todas las épocas, y viene a resultar significativo que el jade haya ocupado ya su puesto en la cultura de China durante la Edad del Bronce.
Aun cuando hay un cambio dinástico cuando los Shang fueron arrojados del poder por los Chou (1111 a. de C.), que al parecer fueron sus vecinos e incluso es posible

Un colgante de jade tallado del período Shang. British Museum, Londres.



que hasta parientes, los primeros años de la nueva dinastía fueron testigos de pocos cambios en el carácter general de las artes manuales. No obstante, con el movimiento de expansión territorial y con el enfeudamiento de príncipes para gobernar los estados vasallos fueron surgiendo estilos regionales que presentan un rico panorama, todavía centrado en las vasijas de bronce. La aparición de pájaros en la decoración presta ligereza a los relieves zoomórficos, mientras que la figura del dragón iba evolucionando hasta parecer un lagarto o una serpiente de cuatro patas. El uso de cualquiera de estas variantes lleva a una decoración de las superficies totalmente diferente. El dragón aserpentado y entrelazado, propio del norte del país, en algunas ocasiones con incrustaciones de piedras semipreciosas, hace un efecto de rica textura, en contraste con los elegantes dragones alagartados del sur, que se abren paso sinuosamente sobre una decoración finamente fundida de rombos que forman un ajedrez en espiral. Este método introduce una de las yuxtaposiciones favoritas de los chinos: líneas sinuosas sobre un motivo angular.
Hacia el sur, en el reino de Ch'u había una cultura extranjera que cada vez se fue haciendo más influyente. Era de carácter fuertemente animista y daba a los pájaros, a las serpientes y a las astas de los ciervos un significado especial. Para este pueblo tuvo que existir una mitología muy viva, en la que se mezclaban con libertad seres reales o imaginarios, y desde el punto de vista estético, ésta es una de las áreas generadoras de las artes visuales. De esta zona nos ha llegado madera lacada, alfarería y, de manera más reducida, bronces, en los que se expresa una visión poética de la vida en términos no del todo relacionados con el ritual. El estilo de estos objetos es libre y elegante, con líneas sueltas, pero controladas, y colores brillantes. Todo ello es llamativo y enteramente característico de esta época. Toda esta cultura del reino meridional ejerció influencia entre los norteños; y, en realidad, sólo ahora comenzamos a comprender toda la compleja diversidad de esta época, pintorescamente llamada «Período de los Reinos Combatientes». En verdad, también hubo otros pueblos hacia el oeste de China, en Sechuán, que estuvieron en parte aislados del valle central, pero conscientes de las artes de la cultura principal. También hubo pueblos diferentes más hacia el sudoeste, que alcanzaron madurez intelectual bajo los Han. Y ya en el extremo norte y el oeste, hubo pueblos en estrecha relación con los nómadas y sus artes.

El período Han (206 a. de C.-221 d. de C.).—Los cuatrocientos años que duró la dinastía Han, con el importante precedente de la breve dinastía Ch'in, fueron testigos del establecimiento de una verdadera nación-estado, que cubría una superficie que guarda alguna similitud con la de la China actual, excepto en que su dominio de la costa oriental todavía era inseguro. La unión de los Reinos Combatientes de los últimos años de la dinastía Chou fue conseguida por la dinastía Ch'in en el año 221 a. de C. bajo el «Primer Emperador», quien se llamó precisamente de esta manera: Shih Huang-ti. Este gran genio administrativo creó y coordinó todo un amplio sistema viario, erigió ciudades y levantó un sistema defensivo de murallas en el norte. La llamada Gran Muralla es una compleja agregación de varias partes que habían existido ya como fronteras entre los estados. Las artes de la dinastía Ch'in todavía no han sido estudiadas plenamente, pero el país, unido ya,



El estandarte hallado en la tumba de la Dama T'ai, siglo I a. de C. Museo de Changsha.

abarca un gran tesoro de tradiciones artísticas, que comenzaron a hacerse sentir durante el período Han.
A la dinastía Han suelen considerarla los chinos como la mejor quizá, si no la más grande, de toda su historia. Desde luego fue de magníficos experimentos y obras en múltiples direcciones. En las artes, la pintura se convirtió en un verdadero medio de expresión artística... o quizá sería más justo decir que ésta fue la primera vez que hubo ideas y conceptos que precisaron de la pintura para su expresión. Como ya hemos visto, antes del período Ch'in-Han, las principales necesidades culturales fueron al

comienzo los objetos rituales que se trabajaron en jade y bronce; y más tarde objetos de magnificación social, también de jade, bronce y laca, en los que a veces se incorporaban elementos propios del culto y del ritual de la dinastía anterior.

Los emperadores Han sometieron a su dominio una extensa región que incluía muchas subculturas, no sólo la cultura imaginativa y poética del pueblo Ch'u, los mitos de Sechuán, y todo el compendio de leyendas de la región del centro y la del norte, sino también las culturas menos conocidas de las regiones periféricas del actual Yunnán, en el suroeste, y las del remoto norte nómada. Aun cuando el gobierno central se esforzó en unificar creencias religiosas y codificar la «religión» como parte del programa de unificación, los pocos restos que nos quedan de pintura sobre laca o sobre tejidos dan clara prueba de una riqueza de ideas que no está presente en el *Shih Ching*, la crónica oficial de este período.

La pintura se convirtió de forma explícita en el principal medio de expresión de un complejo de ideas cuyo significado simbólico todavía no comprendemos del todo. Sin embargo, ahora se pueden indicar algunos casos concretos de pinturas de calidad en este período.

En primer lugar, las tumbas del Marqués de Tai, de su esposa y de su hijo, situadas en la localidad de Ma Wang Tui, Changsha, provincia de Hunán, en donde se encontraron colgaduras pintadas que cubrían los féretros y se encontraban en magníficas condiciones de conservación, igual que todo lo demás que había en las sepulturas. También se ha hallado una tela pintada en esta misma zona. Las colgaduras parecen representar los cuatro estratos de la existencia humana: los cielos, el sol, la luna y los seres celestiales; el mundo terreno de los muertos; el limbo, y, al fondo del estandarte, el mundo del más allá. Todo el diseño está compuesto por las líneas entrelazadas y los dragones de las decoraciones de bronce y jade de siglos anteriores, pero con la adición de ricos colores y, particularmente en la sección superior, una sensación de presencia atmosférica. En la parte central del estandarte de la Dama de Tai (Museo de Changsha), es evidente la destreza en el retrato, puesto que la dama que aparece con su séquito es sin duda la misma de la sepultura. El cuerpo estaba tan bien conservado en su tumba, que podemos hacer esta afirmación con excepcional certidumbre.

Muchas de estas características del estilo pictórico pueden apreciarse en los restos de pinturas murales que hay en tumbas de piedra o ladrillo de este período, con sus detalladas representaciones de figuras, su penetrante poder de observación de los animales y sus pinceladas sinuosas. La composición pictórica se encontraba todavía en su fase experimental. La distribución interior del conjunto de los elementos pictóricos iba en sentido ascendente, desde la parte inferior hasta la superior, para distinguir el primer término del último. Los problemas de la escala carecen de importancia durante esta época, y allí donde se empleaban dibujos de colinas y arbolado, aun cuando expresados con belleza dentro de un estilo formalista, éstos no solían guardar proporción con las figuras y los animales.

El trabajo a pincel y la calidad de la línea son de trazos libres y seguros, como una fascinante fuerza interna, cosa que no nos sorprende, porque esta fue la época de la «escritura dibujada», esa caligrafía libre pero amanerada que a veces se ha llamado erróneamente «escritura de hierba». Invención de los amanuenses de la cancillería, fue imitada muy pronto por todos los letrados del país. Por tanto, durante el período Han, la caligrafía se convirtió en una «forma artística», con múltiples variantes bien reconocibles de escritura, y con ella se fue creando un sistema estético que, aun cuando sencillo, podía al mismo tiempo resultar elaborado.

La estética de la caligrafía parece que se expresó más en términos morales que en artísticos. La equiparación de la calidad estética con los valores morales está siempre presente en la cultura china a partir de entonces. Esto es debido en parte al vocabulario crítico y a la tradición literaria dentro de la cual está encuadrada la escritura estética, pero también refleja la doctrina de Confucio de que «la rectitud» es un término que todo lo abarca y que se puede aplicar a todos los juicios. Los chinos tenían también una marcada inclinación por la clasificación, que les llevó muy pronto a dar nombre y definir los distintos estilos de caligrafía: por ejemplo, la escritura de sellos (grande y pequeña), la escritura Li, formal u oficial, la escritura Hsing, de corrido, y, por último, la escritura de los amanuenses o dibujada. Cada uno de estos estilos tenía su carácter distintivo y sus usos particulares, y los grandes maestros de cada estilo pasaron muy pronto a la condición de artistas.

Las artes aplicadas del período Han comenzaron a asumir la representación de las galas de la vida aristocrática. Las necesidades del ritual quedaron ahora subordinadas a la presentación decorativa de los objetos. Las vasijas de bronce dorado o de bronce con incrustaciones de piedras decorativas adoptaban algunas veces las formas rituales tradicionales, pero de modo característico, las prácticas y utilitarias *Hu* (tarros para guardar cosas) y las *Tou* (cuencos con tapas y pie) fueron las que alcanzaron más popularidad. El incensario en forma de paisaje de montaña, el *po shan lu*, captó la imaginación de los diseñadores y fue un elemento importante dentro de los diferentes ritos religiosos entonces practicados.

El budismo había llegado a China durante el siglo I, y por las mismas fechas el taoísmo quedó formalizado, con todo su ritual, creando así la necesidad de objetos propios del culto para competir con la iconografía totalmente desarrollada del budismo. La consiguiente multiplicación de materiales y formas distintas resulta evidente, y el uso de material vistoso es una de las características de este período. Los principales materiales utilizados fueron el bronce, tanto el dorado como el que llevaba incrustaciones; la laca, que se pintaba en los vivaces estilos originarios de los reinos meridionales del período de los Reinos Combatientes, y el jade tallado, que retuvo a lo largo de los siglos algo de la mística de los primeros tiempos, aun cuando su uso fue cada vez más de carácter decorativo. También el arte del tejido fue importante durante este período. El hilo de seda se había perfeccionado totalmente y se exportaba al Oriente Medio. Con él se hacían finísimos tejidos de gasa y bellos damascos con diseños de colores. Más adelante, éstos fueron algunas veces realzados por bordados multicolores de seda en punto de cadena y en diseños curvos que contrastaban con los diseños romboides de los tejidos. Las regiones más apartadas del imperio dieron especial sabor a las artes visuales. En la región de Yunnán, el reino de Tien reclamaba para sí el privilegio de ser descendiente de la casa real de Han, pero evidentemente era una sociedad completamente distinta. Tenían una auténtica obsesión por los toros y es posible que hasta los adoraran, como podemos apreciar por esos maravillosos ejemplares de bronce y vasijas para monedas cubiertas con vivas escenas campesinas. En la expresión

artística, estos pueblos debieron poco a las tradiciones ciudadanas, aparte de la técnica del buen fundido del bronce. Hacia el noroeste, en el Kangsu occidental, que es la puerta de entrada de las rutas comerciales del Asia Central, siempre hubo asentamientos desde los tiempos del Neolítico, y ya para mediados del período Han, ésta era una región cosmopolita, en donde habían de establecerse algunos de los primeros monasterios budistas en Tun Huang, durante el siglo III. La metalurgia china del bronce fundido ya había llegado a la región noroeste, puesto que en un hallazgo de un grupo de caballos y jinetes con carrozas hay una carroza y unos palafreneros típicamente chinos y aparecen vestidos originalmente de seda. Este vivo retrato de los grandes caballos del Asia Occidental precede en varios siglos a las figuras funerarias de cerámica de la dinastía T'ang, pero prueba el interés de los Han por los caballos extranjeros, y quizá también la preocupación china por las tribus de las fronteras del oeste, que constituían un motivo permanente tanto de conflictos como de comercio.

En las montañas de Sechuán, controladas ahora por el gobierno central chino, la expresión de las ideas artísticas han subsistido muy afortunadamente en piedras blandas talladas y en los frisos de ladrillo estampados. Estos van desde la representación de fantásticas escenas mitológicas que recogen creencias religiosas más allá del canon de las historias «oficiales» y creencias que aparecen en la literatura de este período, hasta las que nos muestran escenas ordinarias de caza o de trabajos en las salinas. También en algunas ocasiones el mundo mitológico coincide con el mundo cotidiano que, una vez más, parece caracterizar todas las expresiones del arte de esta época. Contrastando en estilo se encuentran los bien trazados relieves en piedra del área de Shantung, en particular los que proceden de Wu Liang Tz'u. En estas representaciones se nos narran las historias tradicionales en bajorrelieves planos, con siluetas atractivas, en composiciones constituidas como las mismas pinturas, para ser leídas o interpretadas de abajo arriba, mostrándonos los fondos sin atención a la escala. La influencia china se extendió más hacia el norte para estas fechas, a través de Manchuria y hasta llegar al norte de Corea, como ya conocemos por la famosa tumba encontrada por los japoneses en Lo Lang. El período Han señala la etapa de colonización de esta área y la introducción de las costumbres funerarias, la arquitectura y quizá la alfarería chinas.

La arquitectura, aunque nunca estuvo considerada como un arte en China, fue evolucionando en aspectos importantes durante el período Han. La técnica tradicional de la construcción, con cimientos de piedra, pilares y viguería de madera, se fue desarrollando a lo largo de muchos siglos. Avanzada la dinastía Chou, la introducción de las tejas de cerámica y el consiguiente aumento en el peso de la techumbre condujo a la creación de los puntales característicos de la arquitectura

Cesta de mimbre lacada y pintada del período Han, hallada en la tumba de Lo Lang de Corea, entonces bajo colonizador chino. Museo Nacional de Corea en Seúl.



china, que reciben la carga que supone un amplio vano para hacerla descansar sobre las columnas. Para fines del período Han, la técnica ingenieril de estos puntales parece que alcanzó su período culminante al establecerse entonces la erección interior de edificios de un solo piso construido en torno a patios centrales. A partir de este momento, éste fue el estilo y la tradición que se siguieron. También durante el período Han se introdujeron el ladrillo de barro cocido y la piedra, para construir y para cubrir las paredes de tierra batida tradicionales. Parece que en un principio se usaron primariamente para cámaras funerarias, cuyas bóvedas de medio cañón se construyeron bajo tierra, o para erigir murallas defensivas en torno a las ciudades, o para la ingente obra de la Gran Muralla.
Aun cuando más tarde se produjeron ciertas innovaciones técnicas, las características principales de la arquitectura tradicional china de todos los tipos quedaron implantadas durante el período Han, y los asentamientos chinos de esta época deben de haber parecido similares a los del siglo XIX, aunque fueran más sencillos. Los requisitos propios de estos edificios eran siempre los mismos: no había gran ocasión para adornar las paredes interiores, excepto las de las cámaras funerarias y los templos, y tampoco había un gusto particular ni intención de utilizar esculturas, excepto las del tipo monumental. La gran excepción a todas estas observaciones fue la decoración y el moblaje de los templos y monasterios budistas que comenzaron a erigirse para finales de la dinastía Han.
Corea, situada hacia el extremo norte de China, estuvo poblada por pueblos neolíticos hasta que la parte septentrional de la península fue conquistada por los chinos durante el período de expansión imperial de la dinastía Han. Un ejército de ocupación chino se estableció en Lo Lang y durante algún tiempo, por lo menos, los coreanos permanecieron bajo el poder de gobernantes chinos y aprendieron algo del idioma y la cultura chinos. La prueba de esto está en la cámara mortuoria de Lo Lang. La famosa cesta de mimbre lacada y pintada, con escenas de piedad filial, encontrada en esta tumba es con seguridad un objeto de procedencia china, y hay poco aún que nos demuestre una cultura local, que seguramente existió, como nos lo demuestran las primitivas tumbas de Koguryo en Pyongyang.

Las dinastías del norte y del sur (22-581 d. de C.).—Con la caída de la dinastía Han, China entró en un nuevo período histórico conocido como el de las dinastías del norte y del sur. Como el nombre sugiere, en aquella época hubo una serie de estados autónomos, cada uno de ellos con su propia corte y sus respectivos cenáculos de artistas. Muy poco nos queda de la pintura y la caligrafía de esa época. Sin embargo, es un período en el que se construyeron grandes templos budistas en cuevas y las refinadas esculturas y las pinturas murales que hay en ellos se han conservado. Los templos construidos en cuevas están situados en los estados del norte, y por lo tanto deben de representar las artes de los Wei y también las de los Ch'i del norte. La pintura y la escultura son, sin embargo, icónicas en su concepto, lo que es una innovación en el arte chino, y se puede considerar un legado del extranjero. La escultura de estas cuevas es una expresión desusadamente rica de los artistas chinos que trabajaron en este medio.
Aunque en China se produjo arte notable al servicio de la religión budista, no se aportó gran cosa de este estilo para fines seculares. En el sur, el reino de Chin nos legó

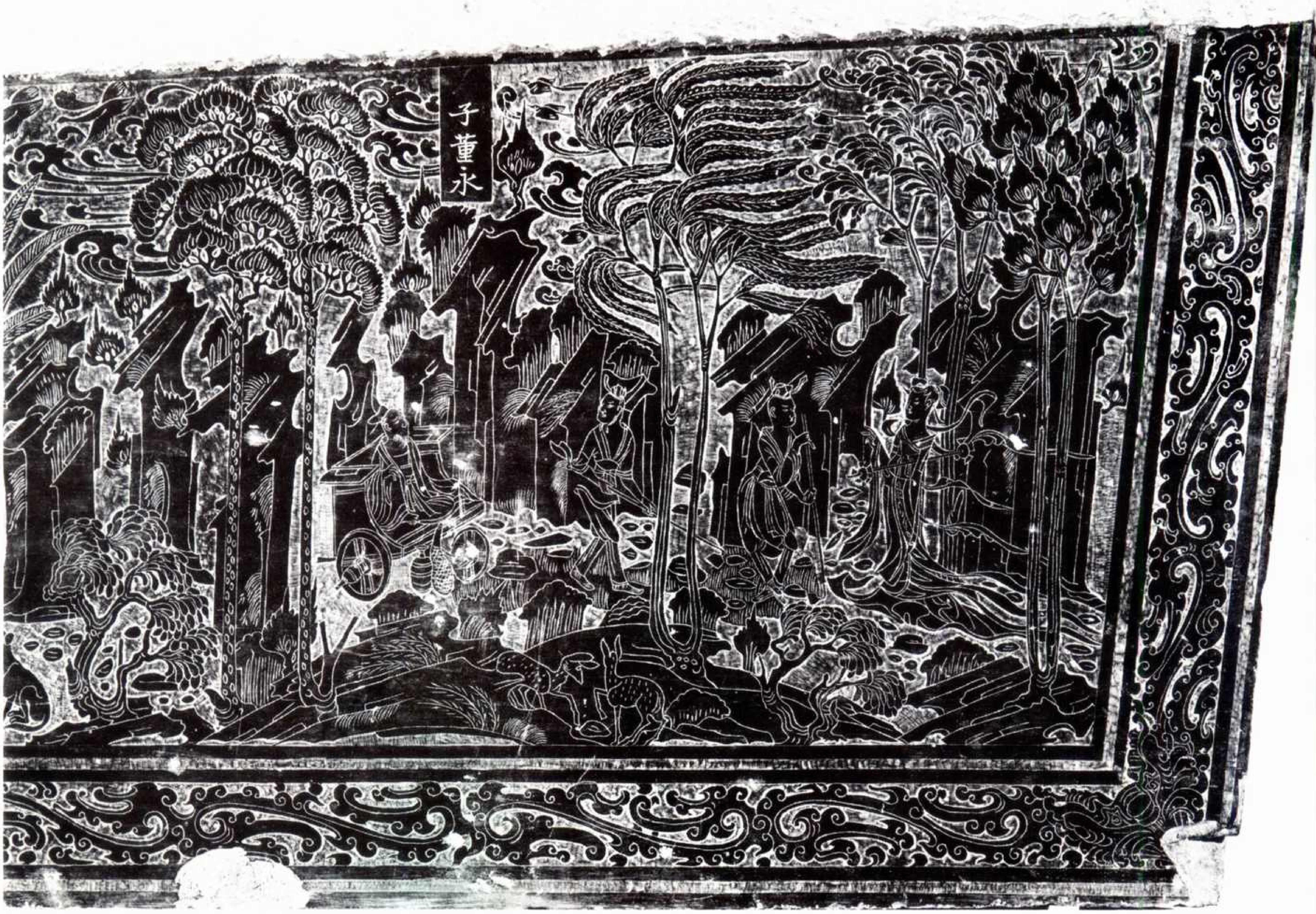


Corona de oro procedente del sepulcro de Kum Kwan-ch'ong, siglos V-VI. Museo Nacional de Corea, Seúl.

un artista, Ku K'ai-chih. Este artista de la corte parece ser que se dedicó en gran parte, como todos sus contemporáneos, a la pintura de retratos. Pero también se desprende con claridad de sus escritos que la concepción de las posibilidades de la pintura como arte expresivo venía siendo investigada quizá con mayor éxito en su aspecto teórico que en el práctico, y el tratado de Hsieh Ho (c. 500) nos revela (aun cuando es conciso hasta el punto de ser oscuro) cierta sutil comprensión de la pintura como expresión artística.
El tratado «Ku Hua P'in Lu», de Hsieh Ho, nos enumera los seis principios o reglas fundamentales para enjuiciar una gran obra pictórica:
«En primer lugar, la resonancia del espíritu, que significa vitalidad; en segundo lugar, el método de la cánula de hueso, que es (un medio) para emplear el pincel; en tercer lugar, una adecuada correspondencia con el objeto, lo que significa poder representar las formas; en cuarto lugar, la adecuación al tipo de pintura, que tiene que ver con la disposición de los colores; en quinto lugar, la división y el planeamiento, es decir, colocación y arreglo, y en sexto lugar, la transmisión mediante uso de la copia, esto es, la copia de los modelos pintados.»
(Acker. W. R. B.: *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting,* Brill [1954] pág. 4.)
Estos principios estaban fundados en un conjunto anterior, pensados, quizá, para evaluar la excelencia de la caligrafía. Esto nos puede explicar mejor el uso aparente de unos términos técnicos que ahora nos resultan difíciles de comprender, pero que quizá durante esa época eran de uso normal. El segundo principio hace referencia a la «fuerza» de la pincelada, cualidad que no tiene nada que ver con el *peso* del trazo, sino con la cualidad tensil, esto es, con la destreza del artista para transmitir su

control nervioso y del músculo, mediante el pincel y la tinta. Esta es una cualidad muy significativa en la caligrafía, pero también en la pintura china, gracias al uso del mismo medio. El pincel y la tinta deben ser siempre los factores dominantes, y la manera como se los emplee, medio principal de expresión.
El tercero y cuartos principios parecen algo más frívolos y deben de referirse a la necesidad de la verosimilitud. Si recordamos a este propósito que éste fue un período entregado a la técnica del retrato, esta exigencia queda patente. El quinto principio, que se refiere a la composición de la pintura, resulta interesante, porque, de los pocos fragmentos que conocemos de las pinturas sobre seda y de los murales de este período, podemos colegir que se encontraban en fase de formación las ideas de la composición pictórica. Incluso los comienzos mismos de la gran dedicación a la pintura paisajista, que más tarde pasó a constituir el tema principal de la pintura china, ya nos resultan visibles en los restos que aún nos quedan de relieves esculpidos en piedra y en pinturas murales. El sexto principio parece referirse al método de aprendizaje derivado de la copia de modelos, así como a la consiguiente fidelidad continuadora de la tradición. Estos principios forman una breve introducción a un corto tratado acerca de los artistas más importantes, tanto los del pasado como los del presente, que los clasifica por sus distintas calidades, como solía hacerse en tantos estudios críticos chinos. Desgraciadamente, no queda obra alguna de los artistas de la primera y segunda clase, y el juicio crítico no nos da idea clara de su estilo.
Ku Kái-chih figura en la tercera clase.
Quizá la clave más definida del estilo de los pintores de figuras de este período nos llegue a través de los relieves esculpidos en piedra que aún quedan. El más sencillo de ellos es un muro de ladrillos estampados, hallado en la región del Yangtsé y que se conserva en el Museo de Nankín. Representa a los sabios sentados bajo árboles. Estos hombres están sentados cada uno bajo un árbol, al modo de una composición de «figuras con árbol», composición que se utilizó durante mucho tiempo. Cada unidad es algo ligeramente diferente, pero el tratamiento del trazo lineal que discurre suelto y del árbol, estilizado, es el mismo y crea una composición reposada, pero emocionante, que es casi bidimensional, razón por la que pudo haber estado inspirada en una pintura original a la tinta. El otro ejemplo notable es el sarcófago de piedra tallada que ahora se encuentra en la Galería William

Un lienzo de un sarcófago tallado en piedra gris. Altura, 62 cm. Galería William Rockhill Nelson, Kansas City.



Rockhill Nelson de Kansas City. En éste, las escenas representadas nos narran historias de piedad filial mediante unas figuras que ahora sí se encuentran inmersas en un escenario paisajista, aun cuando todavía esté muy estilizado. Aquí tenemos ya algún indicio de una tradición que se encontraba en vías de desarrollo para expresar los temas míticos y poéticos propios de aquella época.

Además de la pintura y de la caligrafía, el arte aplicado más importante de este período, del que apenas conocemos nada, por sorprendente que esto pueda parecer, es la alfarería procedente de la región oriental, el reino de Chin. En el norte de Chekiang se fueron haciendo algunos progresos, lentos pero seguros, en una sucesión de hornos, para hacer y perfeccionar el elegante gres de color gris con esmalte verde que sería uno de los logros técnicos y artísticos de la alfarería china. Desde el siglo III hasta el VII, los alfareros de esta región fabricaron vasijas resistentes de múltiples formas distintas para uso cotidiano. También fabricaron un gres recio y fuerte destinado a cumplir funciones en los ritos funerarios, adornado al principio y más tarde sin decoración, pero de formas curiosas. Estas vasijas, que poco a poco fueron recibiendo esmalte, fueron los antecesores de la famosa porcelana de color verdeceledón de los siglos XII y XIII.

Como sabemos bastante poco de las artes del norte de China, aparte de las creadas y conservadas en los templos y los monasterios budistas, resulta difícil remontarse hasta el primitivo entronque entre China y Corea en aquellas fechas. Verdaderamente, los únicos vínculos claros que hay son los que nos ofrecen las artes budistas —la escultura, la arquitectura y las imágenes de bronce— que aparecieron en Corea bajo un aspecto completamente chino. Sin embargo, es posible apreciar algunas características propias de Corea en las pinturas que aún restan en los muros de las cámaras mortuorias de la Tumba de los Danzantes, en Tung Kou, Manchuria, o en esa tortuga y en esa serpiente tan reales, conservadas en el Namdo de Pyongyang, la capital de Koguryo (37 a. de C. 668 d. de C.). Ambos ejemplos reflejan un estilo de pintura que ya había hecho acto de presencia en China, pero particularmente en el caso de los danzantes, hay algo nuevo en el color y en la disposición formal: cierta angularidad y perfilamiento característico que se ha venido repitiendo a lo largo de los siglos. La tortuga y la serpiente, un motivo chino del Guerrero Negro que simboliza la región del norte, presentan un bello contraste de estilo y señalan un nuevo hito del arte coreano de trazo sinuoso y dibujo delicado y fino que se repite en las artes decorativas. Mientras que Koguryo es digno de notar por sus pinturas, Pekche es rico en vestigios búdicos. El reino de Silla, con su capital en Kyongju, fue conocido por los japoneses como la «Tierra del Oro». Silla fue uno de los tres reinos en los que estaba dividida la antigua Corea y el que unificó al país bajo la dinastía Silla Unificada. Se cree que fue fundado en el 57 a. de C. La aristocracia que se desarrolló más tarde llevó una vida sumamente lujosa, como lo atestiguan los ostentosos ornamentos encontrados en excavaciones. Sus orfebres confeccionaron las famosas coronas de oro halladas en la tumba de Kum Kwan-ch'ong, junto con rica pedrería sobre oro. El jade fue un material apreciado y atesorado en Corea, y los dijes con una característica forma de vírgula, llamados por los japoneses *magatama,* hacen alto de presencia durante esta época.

Los japoneses se mostraron muy interesados por los reinos de Corea del Sur, y muchos de los estilos artesanos de Silla reaparecieron más tarde en el Japón.

La dinastía T'ang (618-906).—Al llegar el siglo VI, el reino chino de Sui extendió su dominio sobre otros reinos vecinos. El gobernante Sui, Wen-ti reunificó al país y asentó los cimientos de una de las grandes dinastías clásicas de la China, la dinastía T'ang. Desde el punto de vista artístico, los Sui pertenecieron a una dinastía meridional, pero proliferaron los motivos de procedencia extranjera y se llevaron a cabo experimentos y ensayos, sobre todo en la fabricación de grandes figuras de porcelana esmaltada. Todavía no se utilizaban esmaltes coloreados, pero las macizas figuras de color crema y marrón de los centinelas encontradas en las excavaciones practicadas en Anyang (Museo del Palacio, Pekín) indican que se había dado un paso hacia una tradición que floreció de manera exuberante durante los trescientos años siguientes.

Estos trescientos años que duró la dinastía T'ang son de gran vitalidad artística y grandes innovaciones, refinamiento en el mecenazgo y riquezas, pero pobre en restos de arte. Sabemos por referencias literarias que la pintura se convirtió en arte de suma importancia, no sólo en la vida ciudadana de los palacios y las grandes mansiones, sino también en la edificación de los templos erigidos durante este período, durante el cual el budismo fue sumamente influyente. Se tiene conocimiento de grandes artistas, y de que éstos fueron tratados a todas luces con respeto. Se conservan historias que hablan de la sorprendente viveza de sus obras: pinturas de caballos que se marcharon galopando y de dragones que emprendieron el vuelo hacia las nubes. El retrato ocupó un lugar importante, como era de esperar en una época de riqueza, y los grandes maestros, como Han Kan (fl. 742-756), Yen Li-pen (ob. 673) y Chou Fang (fl. 718-810), dejaron su huella impresa para la posteridad. Es muy poco probable que ninguna de sus obras haya subsistido, pero no hay duda de que diversas copias de otras copias conservan algo de su estilo. Estas copias demuestran una técnica refinada y segura del dibujo, así como una gran fuerza en la composición.

Quizá nuestra mejor clave para conocer la calidad particular de la pintura de figuras durante aquella época resida en las pinturas murales que hay en las escasas tumbas que de este período se han excavado con cuidado. Contamos especialmente con la cámara funeraria de la princesa Yung T'ai, construida en el año 706 como tumba de una joven asesinada por culpa de una intriga acaecida en palacio y sepultada solemnemente algunos años más tarde por su padre, cuando éste reconquistó el trono. Esta es, por lo tanto, una cámara mortuoria imperial decorada por el departamento encargado de este menester. Este departamento solía estar presidido por un artista renombrado del momento. Por ello, las pinturas murales, bien conservadas, del pasadizo procesional que conducía hasta la cámara funeraria (ahora se encuentran en el museo de Sian) reviste un interés particular. Su tema principal es una amplia procesión de guardianes (militares y civiles), servidores y asistentes de palacio, a lo largo de ambas paredes del pasadizo que conducía hasta la cámara mortuoria, y que culmina con un grupo finamente trazado de damas de la propia casa de la princesa. Estas figuras están dispuestas en varios sectores que mantienen una relación espacial sumamente convincente. La profundidad



La huida del emperador Ming-Huang; siglo VIII; tinta y color sobre seda; altura de 55,9 cm. Museo Nacional del Palacio, Taipei.

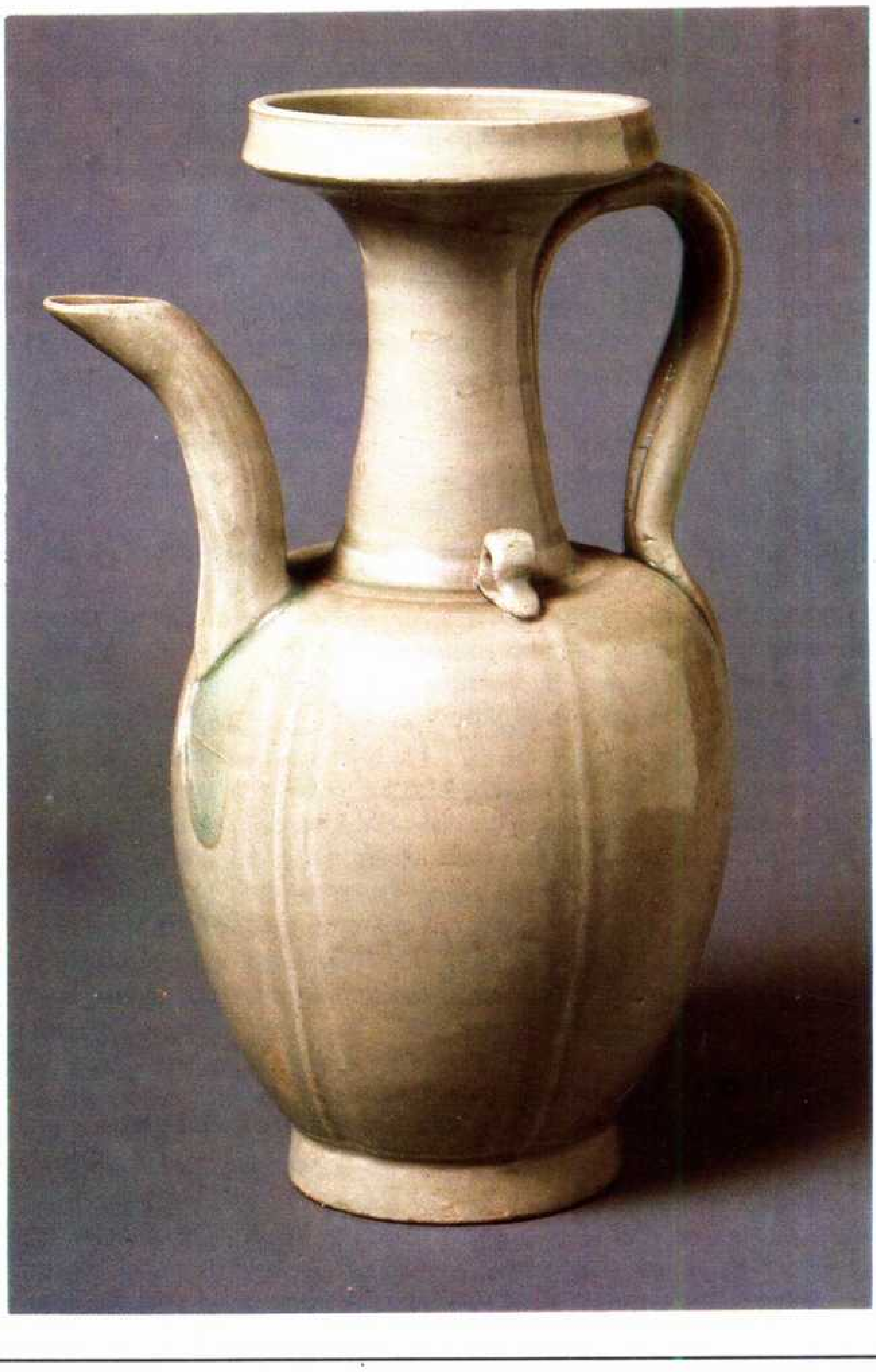
del conjunto no es muy ambiciosa y la pintura de las figuras, en oposición al dibujo, es poco más que un simple coloreado. No obstante, la fuerza y la seguridad del trazo lineal permanecen en la memoria visual y la obra debe considerarse como un ejemplo del estilo de la época en el dibujo de figuras. Debemos recordar que la decoración de la tumba real para estas fechas reflejaba un cambio en la condición del emperador, que era ya sólo un miembro más de la aristocracia y ni siquiera siempre de las familias más linajudas. Así, pues, aunque una tumba imperial tenía que ser proyectada con cuidado y habilidad por el artista oficial de la corte, no había ningún elemento teocrático en la posición que ocupaba la familia real y que exigiera un arte funerario distinto al arte de calidad creado para los vivos.

En términos de pintura, esto puede demostrarse al considerar la pintura paisajista. En la misma tumba hay secuencias de pintura proyectada con ambición de miras: paisajes y escenas palaciegas y venatorias, ejecutadas en color con cierta fuerza. El hecho de sobreponer unas montañas a otras y la colocación de animales entre el arbolado nos muestra una vez más interés por la composición espacial y apunta hacia la solución de muchos problemas que hasta entonces habían permanecido sin resolver. Pero si hacemos una comparación de estos paisajes con la famosa pintura titulada *La huida de Ming Huang,* que se encuentra en el Museo del Palacio Nacional de Taipei, veremos la diferente calidad que hay entre la pintura de la cámara funeraria y la misma vida real. En la pintura de Ming Huang la composición es ambiciosa, con unas relaciones espaciales ejecutadas con esmero. La pintura tiene colores frescos, en azules y verdes, con toques de vivo bermellón, con los que se compone un cuadro seductor de un idílico valle de montaña. En realidad se ha sugerido que, lejos de representar la huida desesperada de un emperador, esta escena constituye más bien alguna excursión de placer de un aristócrata. Esta ambigüedad de tema y de carácter explica ciertas críticas posteriores de esta clase de pintura a la que consideran superficial, estrictamente decorativa y carente de significado.

El siglo VIII constituyó un período de gran vitalidad artística que presenció la aparición de dos artistas chinos realmente grandes: Wu Tao-tzu y Wang Wei. Wu (c. 680-740) fue una maravilla de su época, un hombre de gran energía y enorme productividad artística, si hemos de dar crédito a algunas historias que se cuentan de él. Decoró templos y edificios palaciegos con figuras, animales, paisajes y escenas religiosas, y la vividez de su línea se convirtió en una leyenda. Realmente esto es todo cuanto nos queda, puesto que no subsiste ninguna pintura que podamos dar por cierta, y sólo se han conservado algunos grabados sobre piedra en tiradas entintadas, un tanto toscos, que siguen su estilo. Sin embargo, su reputación fue tanta, que una escuela de pintores chinos hace entroncar su origen en él, y él

mismo permanece como el rival de su contemporáneo, el poético y apartado Wang Wei (699-759). A Wang Wei se le atribuye la fundación de la escuela de pintura paisajista a la tinta, que vendría a convertirse en la base de gran parte de la pintura china importante durante el siguiente milenio. El desechar los colores y desarrollar el uso sensible de la tinta sobre la seda o el papel supuso un cambio decisivo en el estilo que ejerció una influencia perdurable en la pintura y en las ideas estéticas chinas.
Dejando a un lado esta importante evolución en la pintura paisajista, la primera mitad de la dinastía presenció una gran producción de arte búdico: pintura, escultura y bronces para adornar los numerosos templos construidos en las montañas chinas. Este es el período del gran mecenazgo de las iglesias budista y taoísta y de las peregrinaciones a los lugares santos recientemente fundados. En muchos casos, estos santuarios estaban emplazados en lugares consagrados en tiempos anteriores y que habían tenido algún significado especial para las religiones animistas locales, pero que ahora venían a estar señalados por edificaciones budistas y taoístas. Por desgracia, no resulta ahora posible llevar a cabo un estudio del arte de aquellos templos, debido a que los fieros movimientos iconoclastas antibudistas de los primeros años de la década de 840 dejaron incólume poco de los edificios y de su contenido. Por lo tanto, los principales restos que nos quedan, una vez más, proceden de apartadas cuevas-templos, y también como siempre, en lugares situados en el norte del país.
Las grandes capitales de Ch'ang-An y Loyang, planeadas y erigidas por Sui-Wen ti y su hijo, se convirtieron bajo la dinastía T'ang en los primeros y espléndidos centros cosmopolitas del Lejano Oriente. Los migures, los turcos, los sogdianos y otros extranjeros de un oeste más remoto aún visitaban y comerciaban en estas florecientes ciudades. La riqueza cosmopolita salta a la vista en todas las manifestaciones del arte aplicada de esta época: vasijas de plata y oro que poseen un marcado carácter sogdiano y que por lo tanto conservan la recia tradición del arte sasánida; el uso del vidrio, poco usual en China, y siempre bajo aparentes influencias extranjeras, y las artes manuales tradicionales del país, como el tejido de seda, el lacado y la cerámica en una colorista variedad de estilos. Los hallazgos llevados a cabo hace poco en Turfan de brocados tejidos y telas adamascadas, con bordados tanto en zapatos como en fragmentos de tela, atestiguan una industria sedera floreciente que se inspiró para sus diseños en lugares ajenos a la China, pero que produjo un estilo reconocible con entera facilidad como de los siglos VII y VIII chinos.
Los objetos de laca de la dinastía T'ang, ricamente pintados o con incrustaciones de vistosos adornos de nácar y ámbar, nos revelan con propiedad el estilo imperante durante este período y están en concordancia con las ideas generales de la corte. La colección de objetos de laca conservados en Shoso-in Nara nos permite poseer alguna noción de la amplia gama de posibilidades de este medio durante aquella época. Los paisajes pintados con tanta delicadeza en los *pi-pa* (laúdes) y el mobiliario con elegantes apliques contrasta con el reverso de los espejos taraceados con tanta esplendidez. Estos últimos son ejemplo del uso de la laca como material para incrustaciones sobre superficies metálicas. También parece que el labrado de la laca constituyó una técnica que se desarrolló durante la última parte del período T'ang. El primer ejemplo conocido es la armadura de cuero lacada de Miran, en la que se recortaron unos discos sobre la laca para mostrar sucesivas capas de diferentes colores. Este ejemplo debe considerarse como el antecedente de una de las grandes técnicas del lacado creadas por los chinos.
Por lo que a la cerámica respecta, un gusto parecido por los colores nos ha venido a deparar la cerámica tradicional funeraria que se hacía con barro vidriado en colores, una idea y quizá también una técnica importadas del Oriente Medio, pero adaptadas con tanta perfección en la China, que muchos expertos dudan de su origen.
Los modelos utilizados en el arte funerario de personas, animales y edificios fueron hechos para un propósito semejante a los de las dinastías anteriores: representaciones del mobiliario doméstico y otros objetos que habrían de ser disfrutados por el muerto. Pero en la sociedad elegante ciudadana también se trocaron en símbolos de rango social de los vivos, y se exhibían durante los entierros como muestra de riqueza y posición. Así, pues, durante unos cuantos años se convirtieron en algo más que simples objetos funerarios y, aun cuando no se les puede clasificar como esculturas propiamente dichas, los mejores ejemplares tienen algunas cualidades de modelado y vitalidad que atrae de modo directo a

Una jarra de cerámica Yueh; siglo X; altura 20 cm. Ashmolean Museum, Oxford.



personas de otra época muy lejana. Por la misma naturaleza de su producción en masa y por las razones de la fabricación, estos modelos utilizados en las tumbas están en una posición parecida con respecto a las bellas artes a la que tienen las pinturas murales de las cámaras funerarias. Dentro de la línea popular de la cerámica de China, la de los objetos cocidos a elevadas temperaturas, el período T'ang produjo en el norte un nuevo desarrollo desde la fabricación de una cerámica de cuerpo blanco hasta la producción de la auténtica porcelana en el siglo VII. Más hacia el sur, en Chekiang, el gres verde agrisado se fue haciendo cada vez más fino, alcanzando la elegancia de las piezas Yueh de Shang Lin Hu durante el siglo IX. Además de estas piezas tenemos el bello gres de esmalte negro propio del norte, algunas veces con ciertos toques de un vivo color gris o púrpura. Para esta misma época comenzó la instalación de los obradores y hornos de cochura en Hopei, que duraron tanto tiempo, y que se especializaron en la decoración de unos objetos y utensilios de fino cuerpo bruñido, conocidos con el nombre genérico de cerámica Tzu Chou. La alfarería no es una artesanía puramente localista en China, y con la unificación del país y el establecimiento de un inmenso mercado consumidor en las dos capitales, se produjo un rápido crecimiento en el trasiego de toda la cerámica notable. Esto, a su vez, condujo a la imitación de los tipos populares en todos los grandes talleres, y por ello la diversificación producida se hizo bastante compleja y fue aumentando a partir de este período.

La gran riqueza e inventiva relacionadas con las artes durante el período T'ang es probable que pertenezca con más propiedad a la época media de esta dinastía, y en particular, al reinado del emperador Hsuan Tsung (847-860). Porque, debido a los reiterados problemas que no cesaron tras este reinado, el país y, desde luego, el mecenazgo, del que las artes venían a depender, se fueron haciendo cada vez más inestables. Poco sabemos de los detalles propios de la última época de la dinastía T'ang, y sería erróneo suponer que se perdió la calidad artística. Más bien se trató de un cambio en el carácter mismo de la situación del país, cuando éste volvió a estar dividido bajo la soberanía de cortes distintas durante el siglo X.

El período de las Cinco Dinastías (907-960).—Aun cuando no poseemos rollos procedentes de esta época, está claro, si nos atenemos a su persistente renombre, que hubo grandes pintores durante este siglo tan influyente. Estos grandes maestros de la pintura fueron Fan K'uan (fl. 990-1030), Li Ch'eng (fl. 940-967) y Chu Jan (fl. 960-980), considerados con reverencia por los pintores de los siglos posteriores. Estos pintores fueron unos artistas cortesanos muy versátiles, a los que se les podía pedir que pintaran retratos, motivos religiosos búdicos y trabajos decorativos, pero que, no obstante, se ganaron bien su merecida fama en el exigente arte de la pintura a tinta de paisajes sobre tela de seda. Junto con sus contemporáneos, crearon unas magníficas pinturas de grandes paisajes montañosos que han recibido el nombre genérico de composiciones «maestras de la montaña». Estas pinturas les parecieron a sus contemporáneos como si vinieran a encarnar una gran parte del pensamiento culto de la época relativo a las ideas propias del taoísmo y al lugar que el hombre ocupa en el mundo. Estas ideas se pueden demostrar de manera muy expresiva situando al hombre en un entorno de montañas, y precisamente las magníficas montañas del norte y el este de la China,



Un cuenco coreano verdeceledón, con aplicaciones; siglos X-XI. Colección G. St. G. Gompetz.

con sus picachos coronados de nubes y sus abundosas cascadas, fueron los modelos preferidos por la pintura clásica de los artistas de los siglos X y XI.

Al principio estas grandes pinturas eran amplias en escala y en concepción, lo mismo si se inspiraban en los sombríos paisajes norteños que si se derivaban de las suaves colinas del sur de Kiangsai. A veces aparecían en ellas seres humanos, pero como hormigas que trepan por un terreno que les domina y no cómodamente en un paraíso, como parecían encontrarse los predecesores de la dinastía T'ang. Las rocas son enormes, y casi siempre se van acumulando hacia altísimo bloque que se alza al fondo, dominando toda la escena, pero separado del primer término mediante un festón de nubes aglomeradas, que crean una sensación de misterio y de lejanía inexplicable.

A propósito de esto, diremos que las nubes quizá sirvan también para ocultar cierto cambio de distancias, pues el nivel descendente de la composición se representaba todavía con bastante simplicidad y a menudo se escondía con las nubes un gran cambio de alturas. La parte que va desde el centro hacia el fondo de la pintura tendría entonces que estar compuesta en dos o tres niveles distintos, pero nunca aproximándose demasiado al espectador. Las pinturas del período de las Cinco Dinastías conocidas sólo por copias que nos producen una característica sensación de lejanía de sentimientos y expresan la grandiosidad de la naturaleza en sus aspectos más dramáticos y perdurables. No existe expresión del clima en estas pinturas, excepto por la nieve del invierno o los árboles desnudos de hojas del norte del país, que contrastan con las laderas cubiertas de hierba propias de los artistas del sur y los árboles frondosos de climas más benignos. No se han utilizado efectos de luz y tormenta.

Esto es comprensible dentro de una estética que se ocupa de la expresión de la realidad eterna de la naturaleza. Durante el breve período que duró el establecimiento de las cortes regionales del siglo X, y el reino meridional de Nankín, los hornos cerámicos del área de Chekiang llegaron a tomar gran importancia una vez más, gracias a las refinadas producciones de Shan Lin Hu, lugar que se especializó en objetos de finos colores verdes con tonos agrisados y cocidos a gran temperatura. Este gran número de obradores, por lo menos unos 25 en torno al lago, fabricaron distintas variedades de su cerámica verde-gris, pero a las mejores piezas se las suele conocer con el nombre de porcelana de Yueh.
El nombre proviene de la antigua denominación que recibía esta zona, la del estado de Yueh, que corre por el litoral oriental de China. Esta delicada porcelana tiene una firme y fina textura de color agrisado, fuerte, pero generalmente delgada y trabajada con elegancia, algunas veces lisa por completo, pero con frecuencia decorada con una fina línea de pájaros y flores que se ven débilmente a través de la delgada capa de esmalte azul verdoso. Esta cerámica estaba muy cotizada en su época y era muy alabada en los escritos sobre el té, que comenzó entonces a hacerse popular. Las porcelanas verde-gris se apreciaban como las más aptas para las tazas de té, en contraste con la porcelana blanca del norte del país, que, aun cuando también de calidad fina y elegante, se consideraba más indicada para copas de vino, pero demasiado pálida para el té, de ligero color verdoso. Resulta interesante saber que los objetos de porcelana se convirtieron desde entonces en piezas de coleccionistas dignas de la atención de los poetas y los estudiosos que llegaron a clasificar las cerámicas de los hornos más notables, en orden de preferencia. Este apoyo tuvo mucho que ver con la variedad y la calidad de la fabricación de cerámica en China. Paralelo con él fue el interés demostrado por todas las artes menores que ofrecían objetos para decorar los hogares de los adinerados y cultos: objetos salidos de las manos de los tallistas del jade, de los del bambú, de los que grababan en piedra para estampar a la tinta, y, hasta cierto punto, los metalúrgicos también. Este parece que fue el comienzo del culto rendido al buen gusto de los estudiosos, que animó la elegancia y la moderación con tanta frecuencia asociadas al gusto chino en cuestión de artes aplicadas, pero que sólo es uno de los hilos de una trama mucho más compleja. Como ya hemos visto en el período T'ang, la persona adinerada tenía preferencia por lo llamativo y lo suntuoso. Este gusto persistió, y es evidente en todos los períodos de opulencia, y quedó reflejado en las artes campesinas de todos los períodos, en su amor a los colores brillantes y a la ornamentación exuberante. Sin embargo, con el establecimiento de una clase erudita se produjo una clientela influyente que exigía diseños de línea moderada, elegancia en las formas y sobre todo gran calidad técnica en la mano de obra. No es para el gusto de los chinos instruidos el culto japonés por lo imperfecto o por lo «simple». El refinamiento y la perfección parecen haber sido la meta de estos aristócratas.

Un cuenco Ju de la dinastía Sung; diámetro 16,7 cm. Fundación Percival David, Londres.



Corea bajo la dinastía Koryo (918-1392).—Para Corea éste fue un período de disminución en la influencia ejercida por China con la llegada de la dinastía Koryo (918-1392). Sin embargo, las artes de Corea todavía muestran algunas similitudes familiares con las de China. Resulta no obstante digno de notar que la pintura de Corea permaneció siendo una forma de arte aplicada en el sentido de que todas las obras que subsisten son retratos pintados en el estilo más formalista o temas iconográficos especialmente budistas. De la misma forma, la escultura, que desempeñó un cometido relativamente importante en la expresión artística budista, cobró tamaños monumentales durante la primera parte de esta época. Donde mejor podemos apreciar el estilo del período es en los pequeños objetos de artesanía hechos de metal y de cerámica. Se trata de un estilo conservador y al mismo tiempo experimental, en el que podemos notar la influencia anterior, pero también la inventiva y la innata ligereza de toque de los artesanos coreanos.
Las graciosas formas en metal incrustado sobre plata con escenas paisajistas parecen ser específicamente coreanas, tanto por la forma como por el carácter de la decoración. Así también lo son las lacas con incrustaciones de nácar y, quizá aún más evidente todavía, la cerámica con esmalte verdeceledón.
Al comienzo del período Hu (993-1150), se fabricaron algunas de las cerámicas más elegantes esmaltadas de verde de todo el Lejano Oriente en los hornos de túnel de Koryo. Hasta cierto punto están emparentadas con las piezas Yueh del siglo X, procedentes del norte de Chekiang, pero el carácter ha cambiado sutilmente: los verdeceledones coreanos tienen una suavidad de formas, unida a una delicadeza del esmalte verdeazulado, que los hace inconfundibles. En los siglos XII y XIII, los ceramistas coreanos desarrollaron unas técnicas de decoración incrustada en el cuerpo de las piezas. Esto supondría burilar finamente las piezas con la decoración, que luego se rellenaba de barro gris oscuro y blanco. . Todo el conjunto se cubría luego con el lujoso esmalte verdeazulado, lo que venía a deparar una decoración en tres discretos tonos. En las primeras piezas, esta decoración era escasa y graciosa, muy similar a la de los bronces con aplicaciones de plata. Los diseños posteriores se fueron haciendo más abigarrados y torpes hasta degenerar en unas rígidas decoraciones triviales. El último esfuerzo de estos maestros ceramistas (1250-1350) fue la introducción de unos objetos decorativos pintados al óxido metálico mate bajo el esmalte. En Corea este arte parece haber comenzado con el uso de pintura con óxido de hierro que daba un color marrón oscuro, que aparece negro bajo el esmalte verdeceledón que lo cubre. Muy pronto se añadieron al repertorio los óxidos de cobre y

cobalto para competir, aun cuando nunca imitar, con los experimentos llevados a cabo en China. En realidad, puede que los ceramistas coreanos fueran quienes encabezaran estos experimentos técnicos con pinturas al óxido metálico bajo el esmalte.

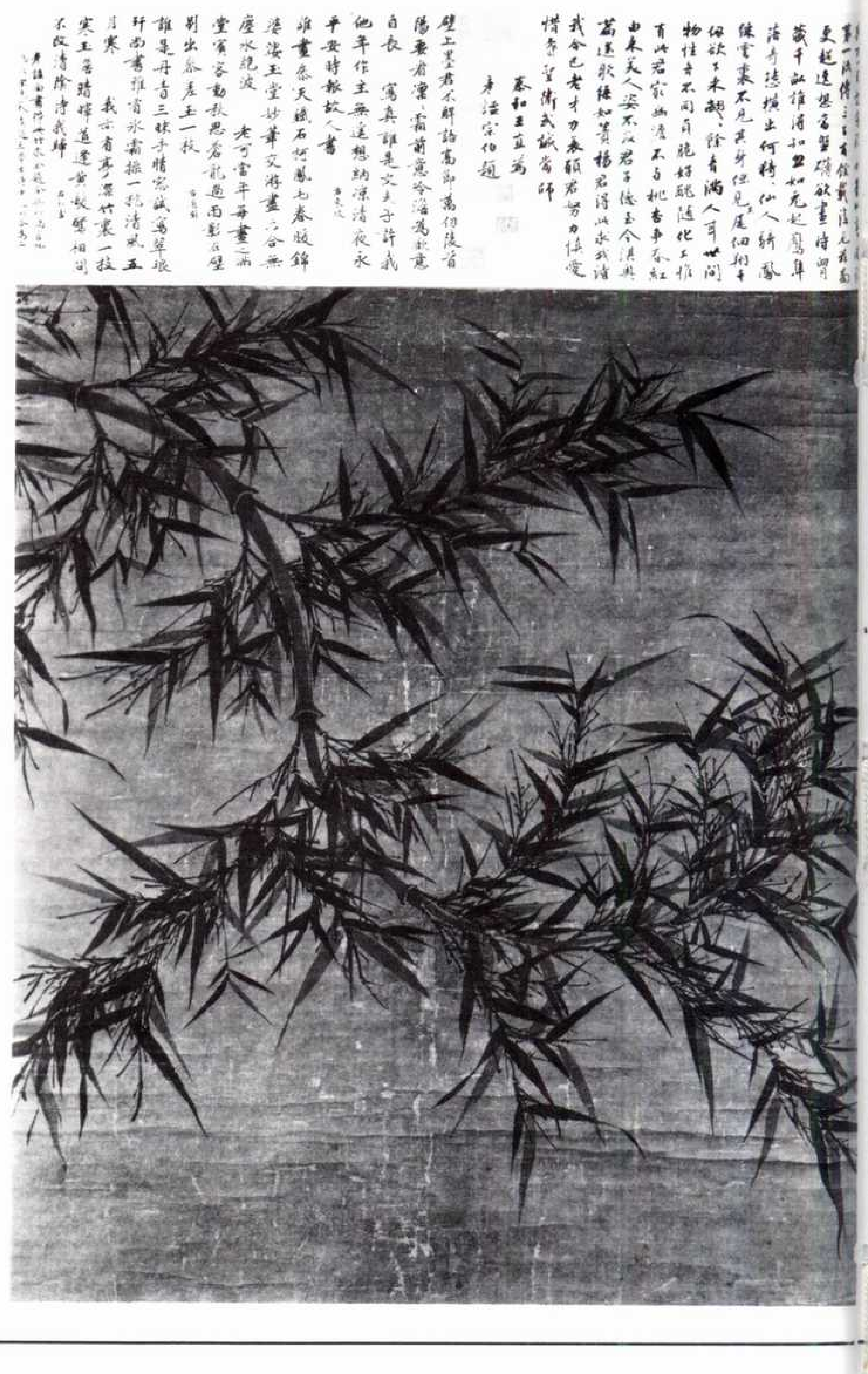
La dinastía Teh Sung (960-1279).—Las relaciones entre China y sus vecinos del norte y el oeste durante el período de la dinastía Sung fueron de gran importancia por lo que atañe a los aspectos políticos y sociales. Para las artes visuales, éste es un período de inquietud, división y, por fin, de reunificación definitiva. En primer lugar, los tártaros Chin perturbaron las fronteras del norte, y poco a poco invadieron el país al norte del río Yangtse. En el año 1124, la corte de los Sung del Sur se estableció en Hangchow y allí permaneció hasta finales del siglo XIII, cuando los mongoles, bajo Genghis Khan, conquistaron tanto a los Chin como a los Sung, para reunificar el país bajo el mando extranjero. Esto hace complicada la valoración de la cultura del país. Por ejemplo, resulta difícil seguir el curso de las artes de la influyente zona norte de China durante la ocupación Chin.

Las artes aplicadas de la dinastía Sung en su conjunto han adquirido una particular reputación de gran pericia manual y elegancia de diseño. Esto es reflejo del gusto de los señores estudiosos, que era también el de la corte durante este período tan desusadamente impregnado de cultura. Aun cuando está presente en todos los aspectos del diseño, desde la arquitectura hasta el labrado del jade, este gusto particular puede apreciarse con la máxima claridad en la cerámica de la época. A pesar de que la cerámica era un arte menor, para nosotros representa con fidelidad el gusto de los Sung, porque la cerámica figura entre los pocos vestigios fidedignos que quedan de este período.

El gusto de los estudiosos se tipifica en la serie de elegantes objetos monocromos de porcelana y gres. Primero llegaron las cerámicas de Ting, Ju y Chung, que serían seguidas de los verdeceledones Lung Ch'uan, del sur, la cerámica Temmoku de Fukién y las porcelanas Ying-Ch'ing, de Ching-te-chen. La cerámica blanca cremosa de la región de Ting Chou era delgada, con motivos florales o de peces impresos o grabados en ella, a la que se le daba un esmalte fino, de color marfileño, y la cerámica acabada era de tonos cálidos y elegante. Las mejores piezas son translúcidas.

Esta fue la cerámica preferida del siglo XI, pero quedó reemplazada por la cerámica Ju del siglo XII. Confeccionada en los hornos cercanos a la capital, en Kaifeng, la cerámica Ju es un gres de color gris con esmalte verde-agrisado que epitomiza el gusto sobrio, pero sensible, de los estudiosos. Estas piezas, muy buscadas y cotizadas, estaban hechas con formas que evocaban o bien los viejos objetos de bronce rituales o bien la configuración de sencillos cuencos de cerámica. Su principal belleza estriba en su bien equilibrada forma y en su hermoso esmalte. Durante la época Sung, el esmalte del gres de color gris se aplicaba en capas gruesas y luego se cocía la pieza de tal modo que dejara muchas burbujitas suspendidas en el esmalte, dándole así casi una tercera dimensión, acentuándose su grosor cuando la luz se difundía en su interior. El agrietamiento del esmalte durante breve tiempo a mediados del período Sung parece que también constituyó un procedimiento para acentuar el grosor de aquél. Tenía el atractivo de su similitud con las resquebrajaduras del jade. Realmente la cualidad textural y la translucidez de los gruesos esmaltes feldespáticos del gres de color gris de la tradición Sung, muchas veces se acerca a la calidad de la nefrita (jade). La cerámica fabricada en el sur alcanzó su estilo propio de fines del siglo XII y a todo lo largo del XIII. Los verdeceledones de Lung Ch'uan, en Chekiang, y las porcelanas de frágil aspecto Ying Ch'ing de Chung-te-chen, herederos de las correspondientes del norte en estilo y calidad. Sólo la cerámica Temmoku, de Fukién, parece tener una nueva calidad que añadir a las piezas de esmalte del norte. Estas cerámicas de cuerpo oscuro atractivamente esmaltado constituyeron la producción local de un horno de la localidad de Chien Yang, en la región central de Fukién, y fueron adoptadas por los templos budistas de la secta Ch'an (Zen), que florecieron en este distrito durante el siglo XIII. Así, esta

Rama de bambú, por Wen T'ung (fl. 1049-1079); tinta sobre seda. Museo del Palacio Nacional, Taipei.



cerámica ha alcanzado reputación como «juego de té» y ha dado lugar a todo un estilo ceramista relacionado con las ceremonias del té, tanto en China como en Japón. El cuerpo y el esmalte de estas piezas son densamente ferruginosos y se cocieron en atmósfera oxidante, pero el esmalte tiene impurezas que pueden producir bellos efectos de «piel de liebre» o «manchas de aceite». La popularidad alcanzada por esta cerámica se aprecia en la gran cantidad de imitaciones efectuadas en otros hornos, no tanto de China septentrional como de la central. En cada uno de estos casos, la arcilla (o el caolín) es distinta, la cerámica resultante, aun cuando bastante cercana en espíritu, puede distinguirse con facilidad.

La cerámica de uso cotidiano fabricada en el norte del país, particularmente el gran grupo conocido como Tzu Chou, está hecha con un gres recio, de color gris, con ingeniosos adornos bajo el esmalte, trazados con la técnica del limo, bien como material para pintar, bien como capa a través de la cual se tallaba el diseño. Esta cerámica ornada llamativamente con decoración hecha con óxidos de hierro o de cobre bajo el esmalte y cuya fabricación se inició en el sur nos hace patente el interés continuado por la decoración que se halla en el norte de la China durante casi todas las épocas.

El primer siglo de la dinastía Sung, aunque azaroso en la política, presenció una inusitada actividad en el campo de la pintura. La corte de Kaifeng atrajo a los más grandes artistas de este período, y gracias al mecenazgo imperial, muy en particular el del emperador Hu Hui Tsung, se fundó una Academia que dio a los artistas oficiales paridad con los demás académicos y funcionarios de la corte. Este reconocimiento de los artistas llevó consigo todos los beneficios del honor, pero también los riesgos de entorpecimiento que los sistemas similares han demostrado tener en todo el mundo. Al principio, la gran escuela paisajista del siglo X floreció con maestros como Huo Hsi (c. 1020-1090), que continuó el clasicismo de los maestros anteriores en un estilo barroco. Sus pinturas han sobrevivido sólo a través de copias, pero muestran un virtuosismo que está a la altura de la reputación que tuvo entre los críticos de su época. Este estilo grandioso de pintura parece ser tanto la culminación de una tradición pictórica que duró todo un siglo, como una solución al problema de crear un paisaje «por el que se pudiera caminar», que era la verdadera ambición del estudioso-artista-funcionario de esa época. Nos ofreció este estilo, con su compleja composición, una diversidad de experiencias dirigidas al espectador que resulta casi abrumadora.

Lleva también, con su enorme riqueza, las semillas de los experimentos que se habían de llevar a cabo durante los siglos XII y XIII.

De un modo relacionado, quizá, con el gusto del artista académico-cortesano, la pintura de mediados del siglo XII nos depara un estilo de pintura de formato reducido que es, por así decirlo, un detalle de la anterior pintura de gran tamaño. En estas obras, el pintor ofrece toda su observación y comprensión del mundo natural —los paisajes, las aves, las flores o el bambú—, todo ello reducido al tamaño de una hoja de álbum o un poco más grande, formato que requiere una nueva técnica especial de composición pictórica. Esto se puede demostrar con entera claridad con las composiciones de pájaros y flores de los pintores de la corte del emperador Hui Tsung. Ahora lo que destaca es el modelo de la superficie de estas composiciones y una nueva dimensión está en poder del pintor. La relación entre espacio, línea y forma constituye la preocupación especial para el pintor del bambú y para el de pájaros y flores. El desarrollo de una composición superficial compleja (la llamada disposición «de una sola esquina») y la sensibilidad en el equilibrio de planos cercanos y lejanos produjeron algunas de las pinturas más deliciosas de esta clase.

Las pinturas de paisajes parecen cambiar por completo su misma razón de ser. La filosofía del poeta taoísta se sustituye por el romanticismo del artista, que crea un mundo con cierto aire de suave melancolía, de brumas llorosas y luces crepusculares. Los pintores de la corte de los Sung del Sur en Hangchow fueron herederos de los artistas de la corte de Kaifeng de mediados del siglo XII. El vínculo de unión entre ambos fue el artista Li T'ang, quien, ya anciano, fue nombrado director de la nueva academia de Hangchow. De joven había creado un nuevo estilo de pincelada y de composición, que en parte influyó sobre otros artistas. En línea con la nueva preocupación por la composición, llegó la invención consciente y la denominación de las pinceladas, hasta tal punto, que en la escuela de pintura de la corte de los Sung del Sur la pincelada y los tonos de tinta pudieron casi convertirse en el tema de la pintura. Pero nunca de un modo total, porque la pintura china nunca dio el paso definitivo hacia la abstracción. Sin embargo, la pincelada de «hachazo» de Li Tang, dura y cortante, ejecutada con el borde del pincel lleno, o medio lleno, de tinta, deslizado bruscamente hacia abajo, fue una de las primeras técnicas de la tradición.

Los mayores exponentes de esta escuela de pintura fueron Hsia Kue (1180-1230) y Ma Yuan (1190-1224), brillantes luminarias de la última época de la academia de pintura Sung Meridional. Podían bregar con la composición, grande o pequeña, particularmente con la horizontal, y encarnan el gran aforismo de este período: «Representar 1.000 *li* de espacio en un solo pie de seda.» Esta expresión del espacio ejerció gran influencia en los pintores japoneses de esta época y de tiempos posteriores. Los artistas chinos tenían tal firmeza de toque en la tonalidad de la tinta, que ésta se convirtió en un medio sumamente expresivo, capaz de evocar no sólo espacio, sino también color y textura. Además, el papel era ahora el material elegido para la pintura y permitía mayor campo para la textura en tinta.

Los refinamientos de los artistas de la corte del siglo XIII fueron continuados por los grandes artistas Ch'an (Zen) de este período. Tanto Mu Ch'i (fl. 1269) como Liang K'ai (c. 1140-1210) parecen haber sido formados en los estilos académicos propios de su tiempo, pero su experiencia y sus motivos religiosos para pintar les condujeron por senderos diferentes.

En su obra, conservada en Japón, el maravilloso dominio de la tinta y el pincel se emplea para expresar la vibrante vida de todos los objetos, tanto los vivos como los inorgánicos. Mu Ch'i expresa así el peso, el color, la textura y la forma de un níspero, con tan buena gama como la extraordinaria del Kuanyin en meditación, mientras que Liang K'ai recoge y expresa la textura y el movimiento de la túnica de un monje, así como una visión humorística de la psicología del mismo monje.

He aquí, pues, cómo China meridional del siglo XIII parece haber producido una escuela de pintura de gran sensibilidad y autoconciencia en el uso de una técnica de refinada calidad, bien al servicio de la idea romántica de elegante melancolía, como al de un animado culto budista. No está tan claro lo que aconteció en el Norte después de que la corte china lo abandonó. Parece

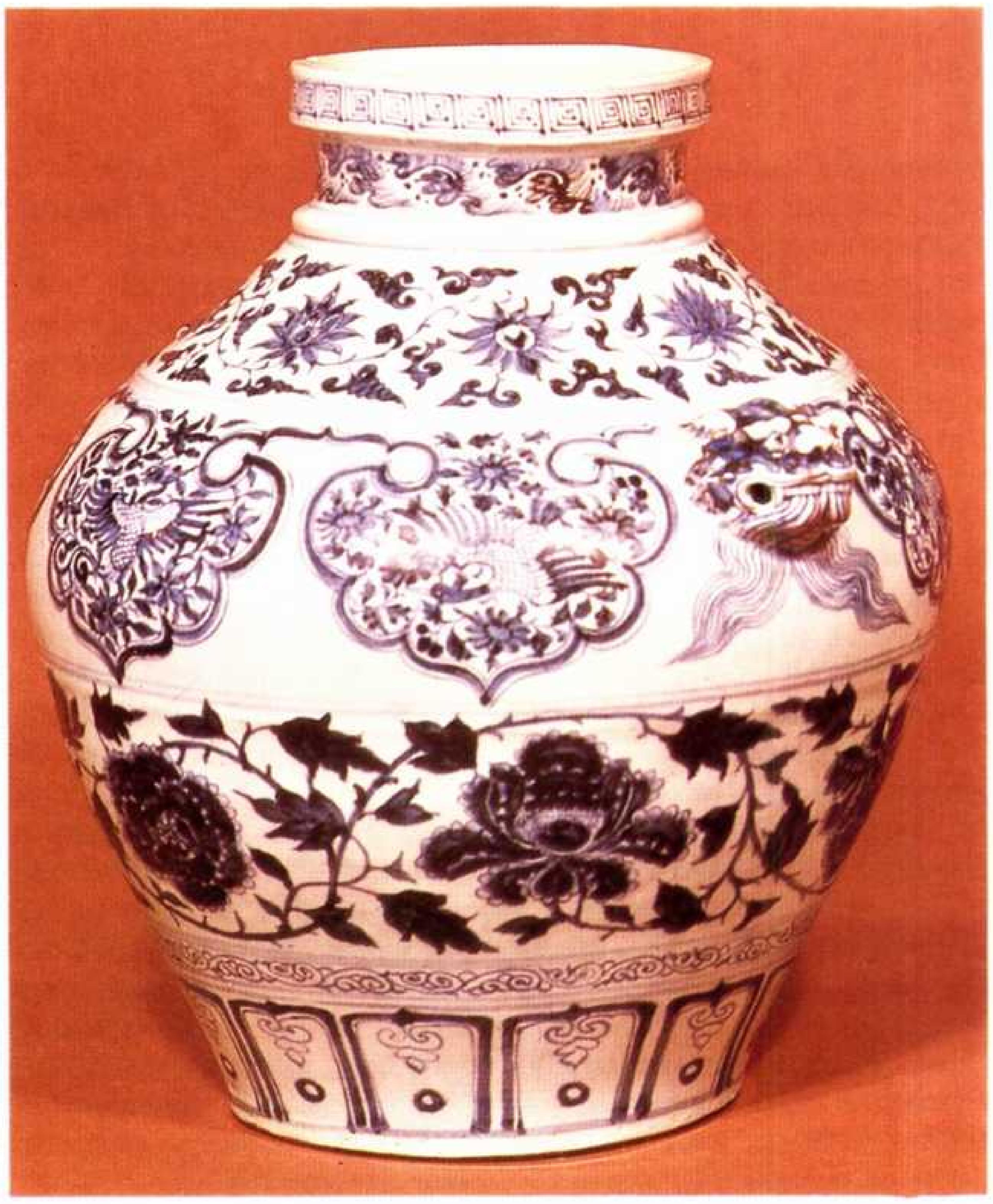
posible pensar que los pintores continuaron trabajando, y más que probable que lo hicieron de forma anónima. Algunas pinturas con clase y calidad se han pretendido adjudicar a este período histórico y éstas reflejan una tradición de minuciosa observación y un espontáneo interés en todos los aspectos de la vida. Se han clasificado como pinturas de género, pero incluyen pinturas paisajistas de calidad, no al modo de la gran escuela, sino tomando prestada una buena parte de la técnica y la serenidad de aquellos grandes maestros.

La dinastía Yuan (1279-1368).—Bien puede ser que la unión de las dos grandes corrientes pictóricas, la elaborada y la de minuciosa observación, originara el gran arte del siglo XIV. Se ha hablado mucho siempre de la peculiar posición del funcionario en una sociedad burocrática altamente organizada cuando esa sociedad está regida por un jefe del estado extranjero. La elección con la que se enfrentaba el funcionario estudioso confuciano era, o hacer una carrera al servicio de un régimen extranjero, o imponerse un aislamiento de la capital, para dedicarse a una vida sencilla, quizá en las tierras familiares. Tal fue la posición cuando los mongoles conquistaron China en el año 1280 y Kublai Khan estableció su capital en Khanbalik, o Pekín. La posición de la *intelligentsia* china sufrió un sesgo más complicado. El gobierno Yuan dirigía ahora un país unido, más dominado por un clan extranjero inculto, pero muy poderoso. Un gran número de posibles funcionarios decidieron retirarse del servicio, y los pintores, entre ellos, quizá se encontraron con que ahora tenían tiempo suficiente para dedicarse al ejercicio del arte. Nunca se sintieron bajo ningún concepto limitados y mantuvieron contacto entre sí, pero vivieron lejos del centro que podría haber sido su entorno natural en otros tiempos. Por lo tanto, el enriquecimiento del criterio de los pintores que la unificación del país y la restituida conciencia de las grandes tradiciones del Norte trajeron consigo, coincidieron con un desusado aislamiento de los artistas, que, al mismo tiempo fueron capaces de concentrarse en su arte, libres de las preocupaciones

Detalle de tallos de bambú de un álbum pintado por Wu Chenin. Museo del Palacio Nacional, Taipei.



propias de la corte o del mecenazgo. Esto viene a constituir un conjunto casi único de condiciones que es una de las causas que suelen atribuir a la riqueza artística lograda durante este período. Es totalmente cierto que durante los 70 años que duró la dinastía Yuan, cerca de media docena de grandes pintores estuvieron ejerciendo su profesión y crearon una obra que hasta ahora mismo ha influido en los artistas chinos.
Chao Meng-fu (1254-1322), un culto funcionario que ya había triunfado en su carrera, calígrafo y pintor, cuya esposa, Kuan Tao-sheng (1262-c. 1325), fue también una consumada pintora de bambúes, descuella como el artista estudioso que no se retiró, sino que cumplió con su carrera y pintó, quizá según el estilo «de la corte» de aquel momento. En realidad, no había entonces una academia de pintura, pero Chao Meng-fu y su hijo continuaron la culta tradición de la pintura paisajista de la corte del Norte, bien concebida y de meditada observación.
Wu Chen (1280-1354) también destacó en una pintura paisajista maravillosamente libre. Aquí nos encontramos con un trasunto del estilo cortesano del sur del país, en la pincelada y en la naturaleza de los paisajes, porque estos artistas tendieron a congregarse en la región del bajo Yangtse, en el área de Nan Chiang, al sur, y en la de Anhui, al norte. Una y otra vez, los paisajes son de colinas bajas, lagos y ríos pintados dentro del estilo de los tonos suaves y húmedos a la tinta de Wu Chen, o con las tonalidades plateadas y secas de la tinta de Ni Tsan (1301-1374). Este último artista fue un auténtico excéntrico, con un genio limitado, pero muy verídico en la expresión. Su estilo, su composición y, por supuesto, el espíritu de sus paisajes deshabitados han hechizado a los pintores a lo largo de los siglos, pero ninguno ha igualado el ascetismo necesario para captar su espíritu.
De todo este grupo de grandes artistas, Wang Meng (1309-1385) fue quizá el menos accesible y, por ende, el que menos influencia ejerció, aunque su obra fue muy admirada por los maestros de los siglos XVII y XVIII. Wang Meng pintó unas composiciones de gran carácter, construidas al estilo clásico, pero las trató con una manera suya, muy personal, mediante un trabajo denso y apretado, hasta una suntuosidad que no solía tolerarse en China. La ausencia del cielo en algunas composiciones es un experimento que no se repitió hasta el siglo XVIII.
Por último, no podemos dejar este medio siglo creador sin prestar atención a Huan Kung-Wang (1269-1354) y a su rollo de seda que representa el paisaje montañoso de Fu Ch'un (Museo del Palacio Nacional, Taipei). Este magnífico paisaje, obra de un artista de 70 años de edad, es la apoteosis de su estilo. Utilizando al mínimo el pincel, pero con una maravillosa variedad de modos, construye un paisaje que atrae y subyuga de inmediato. Este rollo de seda constituyó el mayor tesoro para los artistas a través de los siglos, y la oportunidad de poder observarlo y estudiarlo fue motivo de peregrinación para pintores tan distintos como Shen Chou (1427-1589), Shih T'ao (1630-1707) y Wang Chien (1598-1677). Esta pintura parece levantarse como un faro: resume los materiales y la tradición del estilo clásico de la corte del Norte, a la vez que arroja luz sobre la escuela de los pintores Wu, hasta el siglo XVII. Así, pues, el período de la dinastía Yuan es asombrosamente rico en pintores individuales. Sus obras, quizá originales en algunos casos, nos llegan hasta el momento presente con gran claridad, tras haber sido respetadas y admiradas por todos los artistas de los siglos intermedios.



Un jarrón de porcelana de la dinastía Yuan; altura, 39,4 cm. Cleveland, Museum of Art.

La corte Yuan, administrada por los mongoles, no se interesó por las artes cultas del sur de China, pero sí manifestó su vivo interés por las artes aplicadas como la joyería, los trabajos en metal, la cerámica y las sedas. Aquí es probable que influyera su conocimiento del arte del Oriente Medio. El retrato fue muy importante, y aún podemos admirar algunos ejemplos de retratos imperiales. Estos tienen la característica desenvoltura de los testimonios fieles de unos personajes que exigían un parecido de sí mismos y de sus atavíos. Como acontece siempre con los retratos chinos, a pesar de ser bastante formales, el carácter del retratado está en ellos, aun cuando puede ser que exista muy poco interés en la solidez de la forma o el matiz del color.
Los artesanos produjeron obras en plata y oro, grabadas y con incrustaciones, destinadas al mobiliario de las casas aristocráticas. El uso de los metales preciosos en China para cuencos y otras vasijas se suele considerar con bastante frecuencia una artesanía de origen extranjero. Sin embargo, fue una artesanía constante, aunque no muy floreciente desde el período T'ang en adelante. Los artífices del metal chinos tendían hacia la fundición como primera elección técnica, empleando sólo el torneado y el forjado cuando era esencial. Por consiguiente, su trabajo revestía algunas veces un aspecto extraño, como conseguido que está por una combinación de técnicas diversas. Pero en el siglo XIV dio paso a la creación de grandes piezas que podían ser incrustadas con piedras semipreciosas. Los gobernantes mongoles estaban familiarizados con este trabajo en metal de los artesanos del Oriente Medio y ya tenían inclinación por estas obras. Pero en lo que se refiere a la porcelana, los gobernantes mongoles conocieron un material nuevo. Los hornos ceramistas de Ching-te-chen en Kangs venían trabajando

a pleno rendimiento a raíz de la caída de la dinastía Sung del Sur y estaban fabricando piezas de gran calidad artística de porcelana blanca, a la par que creando técnicas de decoración bajo el esmalte. Aun cuando la mayor parte de la producción ceramista estaba destinada al uso interno, los chinos fueron utilizando cada vez más la porcelana como artículo de exportación. No todo el comercio de la porcelana provenía de Ching-te-chen, puesto que los puertos utilizados para ello eran los de Cantón y Ch'uan Chou, sobre la costa de Fukién. Como ya había zonas de hornos alfareros en el sur, una parte de la porcelana exportada procedía de las proximidades de los puertos. Sin embargo, los objetos de calidad superior eran todos de Ching-te-chen. Este comercio se llevaba a cabo con el Japón, las Filipinas, Indonesia, Malaya, la India y el Oriente Medio, sobre todo con Ormuz, en el Golfo Pérsico, y El Cairo, en Egipto.

En Damasco (Siria), se ha hallado, en época reciente, una buena cantidad de la mejor porcelana decorada «azul y blanca», del siglo XIV, lo que ha originado cierta controversia acerca de la ruta que siguió para llegar hasta este lugar. Puede ser que se utilizara una ruta terrestre para transportar mercancía especial, cuando cuando los chinos siempre prefirieron el transporte marítimo para la cerámica. Esta porcelana puede ser de la más exquisita calidad por sus dibujos sobre cualquier recipiente o plato fuerte y pesado. El dominio sobre el cobalto es evidentemente casi completo. El lenguaje decorativo es elaborado y sigue por lo general un estilo que se expresa como una combinación de motivos procedentes del Cercano Oriente y de China. La tendencia china a disponer el diseño sobre una vasija en franjas paralelas se adaptó a la decoración en azul y blanco, aunque las zonas varían en anchura. La elección, aparentemente inconsecuente, de motivos para llenar las distintas franjas constituye un fascinante aspecto del arte de los decoradores chinos. No parece haber ninguna buena razón para llevar a cabo esta yuxtaposición de los complicados motivos en las vasijas azules y blancas que datan de 1351. Sin embargo, muy pronto se desarrolló una tradición para que ciertos motivos ocuparan determinadas posiciones, aunque éstas pudieran variar de tiempo en tiempo, y son una de las claves para conocer la fecha del objeto.

Casi pisando los talones a la porcelana decorada bajo el esmalte se encuentra la laca de la época Yuan. Los más llamativos son los objetos monocromos, de color marrón oscuro o negro, de formas exquisitas, que ponen en evidencia el trabajo de los laquistas de Chekiang, centrados en torno al distrito de Shoudhou. En estos casos se dejaba que el bello lustre del material hablara por sí solo, pero durante este período también se empleó la técnica de las aplicaciones *ch'iang-chin,* dentro de un estilo sumamente atractivo.

La dinastía Yuan, aunque breve, supuso un gran estímulo, no menor dentro del campo de la edificación ciudadana, y particularmente de la arquitectura palaciega. Los mongoles estaban interesados en la planificación urbana y construyeron una capital en Pekín, que ellos denominaron Khanbalik, y en aquel lugar construyeron un palacio imperial, toda una ciudad murada que quedó incorporada dentro de las edificaciones de las dinastías Ming y Ch'ing, conocidas como Ku Kong (Palacio Viejo) o Ciudad Prohibida. Las excavaciones más recientes practicadas en la zona noroeste del Palacio Yuan han revelado la existencia de una gran muralla y puerta de entrada semejante a la que hay en la muralla conservada.

La dinastía Ming (1368-1644).—No transcurrió mucho tiempo sin que los gobernantes mongoles perdieran su fuerza y poderío. Comenzaron las revueltas entre los chinos hasta que llegó el momento en que un cabecilla campesino triunfó y formó una nueva dinastía a la que le dio el nombre de Ming (luminosa). Para dejar bien sentada la diferencia que hay entre un gobierno propio y otro extranjero, y celebrar la verdadera reunificación de China, la capital se trasladó primeramente a Nankín, que significa Capital del Sur. Gran parte del espíritu de la nueva dinastía recién creada evocaba las glorias del pasado, en particular las de las dinastías Han y T'ang, cuando China había sido fuerte y unida. Con una parte iletrada de hombres recios, el país carecía de un centro cultural. Se llevaron a cabo gestiones de la corte para atraer a los artistas y a los hombres cultos para que sirvieran al emperador. La filosofía de Confucio recuperó su fuerte ascendiente, pero la academia que se intentaba revivir no llegó nunca a convertirse en realidad, y lo cierto es que los artistas que marcharon a la corte fueron vistos con alguna suspicacia y desdén.

Incluso este simple repaso de la situación explica un poco la complicada posición de los pintores al comienzo de la dinastía Ming. Había un grupo de artistas que pintaban en Chekiang y que se ajustaban al estilo de Li K'an y Wu Chen, y los pintores de la academia Sung del Sur, que tenían un estilo suelto y elegante en tinta y ejecutaban composiciones muy movidas. Uno o dos de estos pintores, en particular Tai Chin (1380-1452), sólo estuvieron breve tiempo en la corte. Dándose cuenta de que las intrigas y los pasatiempos cortesanos no eran para él, Tai Chin volvió a su Chekiang natal, para permanecer allí los últimos veinte años de su vida, y creó multitud de bellas pinturas en la escuela de Hsia Kuei-Ma Yuan, pero en gran escala, lo que vendría a constituir una característica de la primitiva pintura Ming. Su pintura de los boteros del río (Galería de Arte Freer Washington) es una de las obras más importantes de la pintura china que quizá subsista en el original. La fragilidad y delicadeza propia de la pintura sobre rollos de seda y la asidua copia de las obras maestras ha creado un problema de autenticidad en el estudio de la pintura china, que deberá ser recordado siempre cuando consideremos las obras de los grandes maestros. Sin embargo, a medida que los períodos se acercan al nuestro, es por lo menos probable que se pueda estimar que las obras maestras son las originales, y en este aspecto, la apreciación de la obra pictórica cobra un aire nuevo y más estimulante. Tai Chin utilizó el color, pero la textura de la pintura o la tinta de sus grandes obras es una indicación clara del distinto carácter que penetra en la mayoría de las primeras pinturas del período Ming. Hay cierta ostentación y libertad de pincelada que utilizaba al máximo el tamaño grande de las pinturas, y la composición autoconsciente de los artistas Sung del Sur se va haciendo más suelta.

Muy próximos a la escuela de pintura Chen y, sin embargo, a muchísima distancia de sus pintores, se encontraban los artistas cortesanos propiamente dichos de los primeros tiempos de la dinastía Ming.

Estos fueron los hombres que forjaron toda su reputación en la corte, que pintaron lo que ésta requería y que fueron en realidad verdaderos pintores profesionales. Lu Chi (fl. 1560) es quizá el máximo exponente de este arte. Valiéndose la mayoría de las veces de temas de pájaros y flores, creó magníficas composiciones que tienen en buena parte el meticuloso poder de observación del



Retorno a casa tras una excursión primaveral; tinta con colores claros, por Tai Chin; 1,7 m. × 0,80 m. sobre rollo de seda. Museo del Palacio Nacional, Taipei.

pintor Hiu Tsung (1082-1135) de la época del emperador Sung, pero una vez más se ha permitido que el tema marque la expresión del movimiento, relajando el estrecho control que imponía la composición.
También está claro que los pájaros y las flores están pintados en su propio ambiente natural, de modo que la atmósfera es de un lugar silvestre, más que el enrarecido entorno del pájaro perfecto sobre la rama perfecta.
Hay tanto del estilo romántico en la pintura ornamental china, que tendremos que establecer diferencias entre el romanticismo Sung del Norte, el de los Sung del Sur y este otro romanticismo, más cálido y natural, de la época Ming. Los nuevos artistas cortesanos no son, bajo ningún concepto, pintores literatos, pero tampoco son decoradores a sueldo, de los que, por otro lado, siempre hubo muchos en China. Son artistas serios, que trabajan dentro de un género que fue muy admirado durante aquella y otras épocas, excepto por los que tenían un criterio del arte exclusivamente moralista.
Como contraste, y en conflicto con la escuela de pintura Chen, estaba el grupo de los pintores relacionados al comienzo con Wu Hsien, la actual Suchow.
Estos eran unos pintores que seguían conscientemente el modelo de los artistas clásicos del período Yuan. Conocían y respetaban la pintura antigua y tomaban muy en serio el precepto de que los artistas debían estudiar a los maestros antes de separarse en cualquier dirección por su propia cuenta. El primer gran artista de este grupo, llamado Escuela Wu, fue Shen Chou (1427-1509). Este pintor fue un ecléctico dentro de la mejor tradición de los pintores literatos. Sus primeras obras imitan a los maestros del período Yuan, cuyos trabajos debió de conocer, puesto que vivió en la misma región en donde aquéllos habían trabajado sólo un siglo antes. Sin embargo, Shen Chou creó y perfeccionó un firme estilo muy personal que se considera el mejor de mediados del período Ming.
Shen es uno de la docena, más o menos, de grandes pintores chinos que aún ejercen influencia, en su caso por su pincelada suelta y directa y por su expresiva composición, en la que el ser humano era, con bastante frecuencia, el centro y parece ser el mismo artista. Esta introducción del pintor en su propia composición da a la pintura una inmediatez que, junto con el poema que con frecuencia añadía el pintor, hacía de ella una obra al mismo tiempo privada y directamente conversante con el espectador. Este sentido directo de la pintura constituye un nuevo sesgo de la tradición culta; el pintor-poeta habla con el espectador y le invita a penetrar en su visión pictórica. La pequeña pintura del poeta que canta en la cima de un acantilado (Galería William Rockhill Nelson, Kansas City) constituye un ejemplo maravillosamente vívido. El poema dice así:

«Las blancas nubes ciñen la cintura
de la montaña como una faja;
Escalones de piedra trepan hacia lo alto
para perderse en el vacío
a donde el estrecho sendero lleva;
Y yo, solo, apoyado en mi rústica cayada,
tiendo distraído la mirada...
Y mi nostalgia por la ausencia
de las notas de una flauta,
se ve respondida por el murmullo
de una lejana cañada.»

(Sickman, L., y Soper, A.:
The Art and Architecture of China, pág. 177.)

De una manera directa nos encontramos allí y nos identificamos con la persona que se recorta contra el paisaje, de modo muy distinto al de cualquier otro



Aclarando tras la nevada en un paso de montaña, por T'ang Yin, tinta y colores ligeros sobre seda; 71 × 35 cm. Museo del Palacio Nacional, Taipei.

paisaje con personas que se haya hecho con anterioridad en la China. Otro aspecto de este uso de la figura humana lo podemos observar en su gran paisaje, pintado al estilo de Ni Tsan (Museo del Palacio Nacional, Taipei). Aun cuando tiene ecos del estilo de la pincelada y la composición de Ni Tsan, Shen Chou ha *anudado* el paisaje en una sólida relación entre las formas de la roca y de los árboles, evitando la parquedad ascética de Ni Tsan y la creación del espacio y de la luz de aquel artista. Pero, de un modo aún más atrevido, ha introducido una figura que camina tranquilamente por el paisaje y que viene a ser el foco de la pintura. La comparación que podemos establecer entre la figura solitaria del paisaje de Ma Yuan (Museo del Palacio Nacional, Taipei) y esta composición nos ofrece la clave de esta dimensión particular que tienen las figuras de Shen Chou, que parecen convidar al espectador a identificarse con ellas y a mirar el paisaje desde el interior de la pintura, en vez de hacerlo desde la distancia.

Wen Cheng-ming (1470-1559) fue contemporáneo de Shen Chou y vivió en el mismo distrito que él; los dos estuvieron indefectiblemente vinculados a la escuela de pintura Wu. Sin embargo, ambos eran personalidades totalmente diferentes y produjeron obras muy distintas, aun cuando uno y otro pertenecieron a la clase letrada y trabajaron partiendo de una base ecléctica. Tan variados fueron los Viejos Maestros del siglo XIV, de los que podían pretender ser sucesores, que Wen Cheng-ming, artista fundamentalmente decorativo, interesado por el color y la textura, e incluso por la luz y la atmósfera de la pintura, podía encajar en esta escuela de pintores bastante diferentes entre sí. Wen y su gran familia fueron los originadores de la escuela de pintura Wu de los siglos XVII y XVIII, que se apartó de la intensidad de visión y de la experimentación personal de Shen Chou, para entrar en aguas más tranquilas y en grandes e impresionantes paisajes.

Dos de los grandes pintores del siglo XVI fueron C'iu Ying, (c. 1494-c. 1552) y T'ang Yin (1470-1523 d. de C.). No encajan del todo en aquel atildado grupo de pintores como artistas profesionales, cultos y cortesanos. Ch'iu Ying fue al principio de su vida un pintor itinerante, no un hombre educado y, por lo tanto, no fue aceptado con facilidad como artista renombrado. Pero fue un gran artista natural, y su pintura fue tan espectacularmente hermosa, que se hizo popular y desde entonces ha ejercido evidente influencia. Su gran obra pictórica ha sido groseramente ampliada por copistas e imitadores, pero debemos creer que pintó gran variedad de temas. Se le conoce mejor por escenas palaciegas de género y por sus paisajes coloreados. Estos últimos lo vinculan a la escuela Wu de pintura en su aspecto más decorativo. T'ang Yin fue un caso completamente distinto. Se trata de un estudioso que cayó en desgracia y que parece haberse *marginado* de manera que nos recuerda una actitud muy moderna, pero que durante sus períodos más sobrios pintó con tanta belleza, dentro del estilo tradicional culto, amén de añadir un toque personal, que debe ser considerado entre los grandes artistas. La apreciación estética china es propensa a observar indicios de caída moral que revelan las obras de los artistas. Así, al valorar la obra de T'ang Yin, parece que la elegancia natural de su pintura se ha confundido con degeneración. Como quiera que sea, su producción fue escasa y las pinturas que quedan son raras.

El testimonio y la conservación de la obra de estos dos artistas inconformistas nos ofrece un pequeño indicio acerca del movimiento que estaba ocurriendo en el mundo artístico de China hacia finales de la dinastía Ming, movimiento que habría de ir desatando los lazos, por otra parte no muy fuertes, de la tradición. No se creó ninguna academia firme durante la dinastía Ming, y los artistas más considerados y respetados vivieron alejados de la corte, por lo que no hubo ninguna otra fundación en sentido estricto que la escuela Wu, a la que artistas serios aspiraban a pertenecer. La escuela Wu fue acogiendo, poco a poco, bajo su patrocinio a una gran variedad de artistas, pero la tendencia de esta escuela parece haber sido ir encaminándose hacia un estilo decorativo coloreado que retenía la forma de componer Yuan y Sung del Norte. Esta tendencia se hizo notar y vino a causar inquietud entre los estudiosos que admiraban la solemne grandiosidad de los Viejos Maestros del siglo XII y de sus continuadores del siglo XIV. Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636) y su amigo Mo Shih-lung (fl. 1567-1600) fueron los dirigentes del debate y escribieron juntos sobre la teoría y la filosofía de la estética hasta la muerte de Mo Shih-lung.

Tung Ch'i-ch'ang fue un artista raro y complejo, un analista y un teórico. Se interesaba en la construcción de la obra pictórica y en la relación entre una obra y otra. Estudioso confucionista por formación y un declarado budista Ch'an (Zen) por convicción, sus tratados de pintura constituyen una lectura interesante. Desgraciadamente se le conoce mejor por sus censuras, especialmente por las inherentes a la clasificación que hizo entre la escuela de pintura del norte y la del sur. Pero resultó ser más fructífera su idea de la transformación, ese proceso mediante el cual el artista expresa lo que ve mediante la pincelada y la composición. Para Tung este aspecto vino a constituir el principal interés de la pintura.

El comienzo del siglo XV fue el período más constructivo de la Ciudad Prohibida —el Palacio Imperial— de Pekín. El emperador Yung Lo (1403-1425) trasladó la capital hacia el norte, tras la lucha por el poder que sostuvo con sus sobrinos, que le dejaron en frágil posición en la capital meridional, Nankín. Tras haberse desplazado a sus feudos del norte, proyectó y comenzó la construcción del gran palacio amurallado que conocemos hoy. Este se compone de un gran



Un cuenco del período Cheng Hua (1465-1488), decorado con motivos florales bajo el esmalte. Fundación Percival David, Londres.

recinto rectangular amurallado que rodea el palacio Yuan. Los edificios están cuidadosamente alineados sobre un eje que corre en dirección norte-sur y consisten en una serie de grandes naves ceremoniales a las que se accede a través de patios que inspiran un sentimiento de reverencia. Hacia el este y el oeste de aquéllas, hay una serie de oficinas cortesanas, con los patios domésticos y las estancias particulares del emperador orientadas hacia el oeste, mientras que las de las mujeres y los niños de la corte dan al este. Los funcionarios de la corte vivían extramuros del palacio, pero no muy lejos del palacio de invierno del emperador. Algunos príncipes y otros miembros de la familia imperial tenían sus residencias palaciegas en Pekín y se hizo costumbre poseer una residencia de verano en las colinas próximas a la capital, para escapar del sofocante calor seco. Este edificio imperial, construido según el estilo tradicional con columnas y viguerías de madera, pero con techos que descansan sobre muchas impostas para sostener el peso de las techumbres de amplios aleros cubiertas de tejas, constituye un buen ejemplo del auge que adquirió entonces la actividad constructora en la China. Resulta característico que ni el estilo, ni los materiales, ni la técnica hubieran cambiado desde la dinastía T'ang.

El interior de los hogares de la nueva clase de los mercaderes, cada vez más adinerados, así como el de los burócratas ricos, tuvo que ser cada vez más magnífico y fastuoso. En términos generales es un estilo pesado, que se mantuvo desde el período Yuan, en el que se construyó un mobiliario de madera oscura pulida.

La cerámica, que siempre constituyó un importante arte menor, experimentó un proceso de estilización de los azules con decoración bajo el esmalte del período Yuan. El mecenazgo imperial del horno ceramista de Ching-te-chen, en donde se estableció un despacho del gobierno para poder cursar la gran cantidad de pedidos necesarios hechos sólo por Palacio, condujo a una sucesión más visible de estilos de decoración. Influía tanto la moda, que los motivos se presentaban y desaparecían en una sucesión ininterrumpida en toda la cerámica de calidad y sólo subsistían en las provincias del sur de China y en Annam. Durante la dinastía Ming, los productos de gran calidad salidos de los hornos ceramistas de Ching-te-chen se marcaban con el nombre del reino y el de la dinastía en la base de las piezas. De esta forma, unos pocos reinos se han hecho famosos por la calidad especial de la cerámica fabricada en ellos. Quizá el reino de Yung Lo sea el primer gran período; las vasijas se aproximan al estilo de las piezas Yuan, pero todavía no llevan marca y son de gran calidad. Las volutas con motivos florales de esta época están dibujadas con riqueza y amplitud; predominan las hojas y las flores sobre los tallos. La pintura de figuras y de animales de este período puede ser vigorosa, y de la mejor calidad. Las piezas tienden todavía a ser de gran tamaño.

El reino de Hsuan Te (1426-1436) constituye el próximo período notable por la fabricación de porcelana, y en él se fabricó exquisito material azul y blanco. Éste era de diseño más delicado, en el que las volutas con motivos florales se ven dominadas por la línea de los tallos; las hojas y las flores se redujeron y convirtieron en realces sobre la curva sinuosa del dibujo. También durante este período, el esmalte se hizo más fino y menos azulado, señalando un gradual pero constante movimiento hacia la consecución de un esmalte claro y brillante, a través del cual el intenso azul cobalto lució con máximo esplendor durante los siglos XVII y XVIII. El reinado de Cheng Hua (1465-1488) es famoso por sus pequeñas piezas de porcelana muy delicada; quizá las más notables sean las piezas *tou-ts'ai* o de «color contrapuesto», en las que la decoración sobre el esmalte, de color pálido y transparente se superpone a la decoración azul bajo el esmalte y la complementa. Esta decoración sobre el esmalte fue poco a poco sustituyendo el azul de debajo del esmalte, pero no del todo hasta el siglo XVIII. A través de todo el período Ming, los ceramistas fueron experimentando con una rica paleta de cinco colores:

Formación de rocas empinadas, por Chong Son (1676-1769). Museo Nacional de Corea, Seúl.



rojo, verde, amarillo, azul y púrpura.
Debemos mencionar otros tres períodos relacionados con la cerámica. El reinado de Cheng Te (1506-1522) fue testigo de una moda de pintura de doble contorno, y con alguna frecuencia la decoración incluía una inscripción de buenos deseos o una cita en árabe tomada del Corán. Esto último refleja la indudable influencia ejercida por el musulmán Euruch en la corte durante este reinado. El período Chia Ching (1522-1567) es digno de destacar por sus piezas coloreadas y las azules y blancas. La decoración es ahora más informal, incluso festiva, lo que quizá indica la expansión del comercio de estos objetos dentro de China. Ya no eran exclusivos de la corte y de los muy adinerados, sino que ahora debieron de ser los materiales decorativos más comunes.
El comercio ultramarino de la porcelana iba en aumento, y a fines del siglo XVI y comienzos del XVII se remitieron grandes cantidades a Europa, dando así inicio a una moda que ganó ascendencia, hasta llegar a ser amplísima durante el siglo XVIII. Durante este siglo, la porcelana para la exportación se llegó a decorar en Ching-te-chen o en Cantón con patrones, motivos y escudos europeos.
Los europeos preferían la porcelana azul y blanca, y este comercio ayudó a sostener la producción de la cerámica de este color en la China en una época en que el gusto chino estaba cambiando hacia la porcelana de decoración policroma. El emperador Wan Li (1573-1620) rigió una de las últimas cortes cultas de la dinastía Ming. Durante su reinado, Ching-te-chen produjo algunas cerámicas elegantes muy finas, probablemente para uso doméstico, en contraste con los artículos de cerámica pesados y hermosos que se exportaban a Europa.
La laca se hizo muy popular durante el período Ming, especialmente la tallada en colores rojo y negro. La laca roja pulida tiene una peculiar calidad y belleza voluptuosa cuando está tallada de acuerdo con el hermoso estilo propio de los primeros tiempos de la dinastía Ming. La profundidad del lacado y la suave riqueza del tallado no tienen parangón en ningún otro período histórico y reflejan la calidad del gusto aristocrático de esa época. Con un tallado más bien sencillo del jade, con las lujosas sedas, con un mobiliario barnizado, recio y de madera oscura, con unas opulentas pinturas de pájaros y flores, los interiores de las moradas del siglo XV debieron de ser espléndidos. Con el transcurso de los años, la riqueza fue aumentando a medida que se iba fabricando nuevo material decorativo, como los esmaltes incrustados, los esmaltes pintados, el marfil tallado, el ámbar, el jade, las piedras semipreciosas y los objetos exóticos. La decoración tendió a hacerse más compleja y el tamaño de los objetos fue disminuyendo, de modo que, mientras a finales del siglo XIV y comienzos del XV, la mayor parte del material ornamental adoptaba diseños grandes con formas sencillas, a medida que iba pasando el tiempo, este carácter cambió y las formas se hicieron más recargadas.

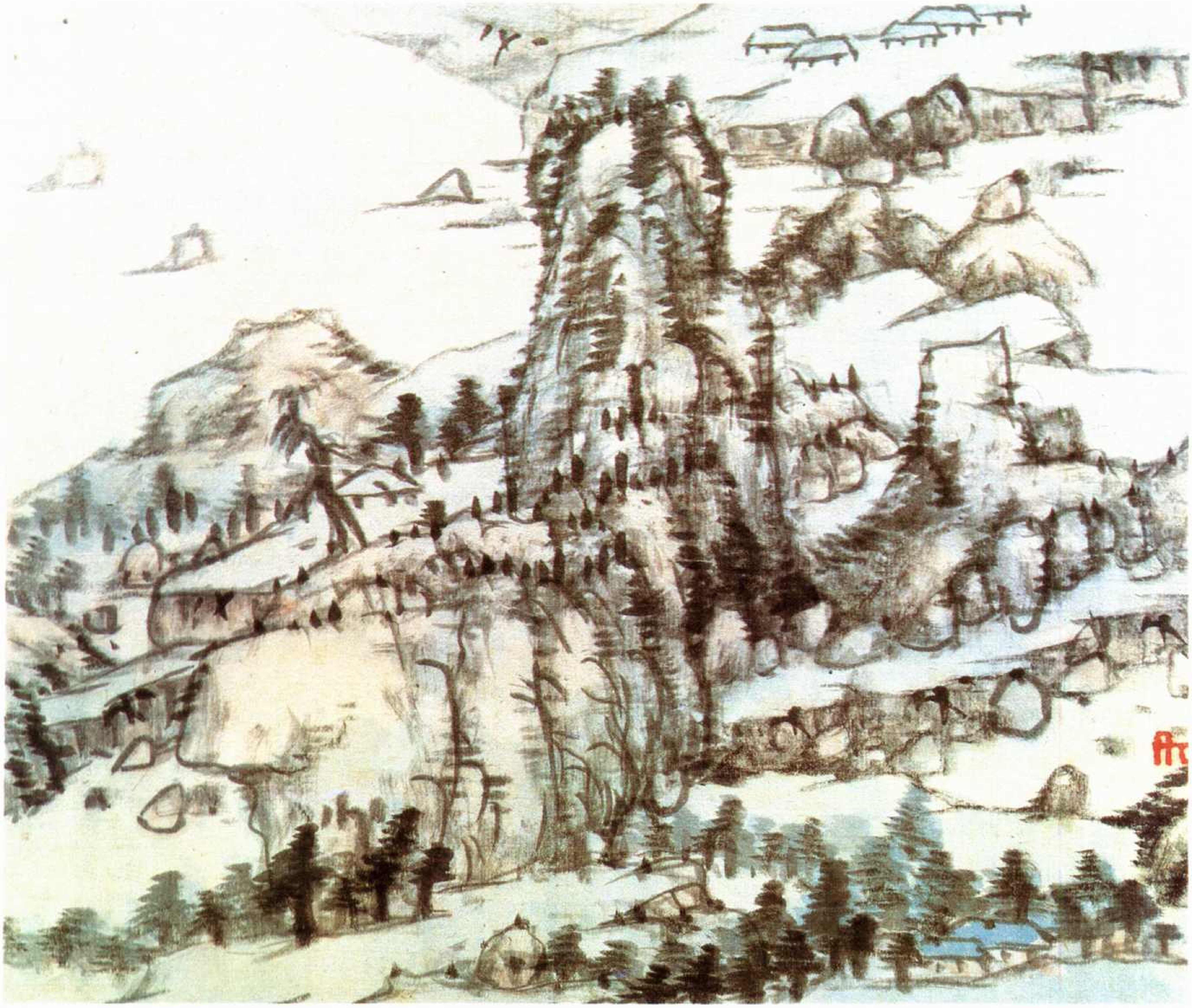
Corea durante los períodos Chosen y Yi (1392-1910).— Aun cuando Corea fue invadida por los japoneses durante el período Yi (en 1592) y ya se había inventado



Cascada del monte Lu, por Shih T'ao (1630-1707), un rollo colgante; tinta y colores claros sobre seda; anchura, 63,5 cm. Museo Nacional de Tokio.

y adaptado una escritura propiamente coreana (en 1446), el país permaneció culturalmente próximo a China, y en ninguna otra cosa es posible apreciar mejor este hecho que en las artes visuales. Tras el desarrollo de la porcelana verdeceledón, lisa y con apliques, en la época de los Koryo, los ceramistas prestaron atención al gres blanco con decoración bajo el esmalte. Esta producción siguió de cerca la expansión del comercio de la cerámica china, pero se cree que los coreanos pudieron marcar la dirección gracias al empleo del óxido de cobre debajo del esmalte, que, cocido a la temperatura conveniente (reductora), produce color rojo. Sea como fuere, está claro que el siglo XIV presenció los primeros experimentos y la explotación de la técnica de la decoración bajo el esmalte con los tres óxidos metálicos de hierro, cobre y cobalto. Los coreanos tenían su propio estilo gráfico, que seguía muy de cerca el estilo de los pintores de motivos florales de este período. Fueron propensos a utilizar los motivos ornamentales con mesura y con gran efecto decorativo en gruesas piezas de gres blanco de formas rotundas. Los ceramistas coreanos parece ser que tenían siempre la mirada puesta sobre los artesanos chinos, pero nunca se convirtieron en serviles imitadores de ellos en estilo ni en técnica.
Los coreanos crearon durante la primera época del período Yi la cerámica de Pun Ch'ong para objetos y enseres de uso doméstico más corrientes. En muchos aspectos, ésta tuvo similitud con las cerámicas del norte de China y en Manchuria: los greses del tipo Tzu Chou o Liao, grises con motivos decorativos incisos. En Corea el cuerpo agrisado se graba o imprime con una decoración sencilla, y todo el conjunto se pincela ligeramente con limo blanco. Esto hace que el motivo

Un paisaje de Chu Ta (1626-1705); 24 × 28 cm. Honolulú.



ornamental quede grabado dejando una característica superficie blanca rayada sobre el cálido cuerpo gris, al que después se le dará el esmalte. Los objetos de Pun Ch'ong también se ornamentaron más dentro de la tradición con decoración de baño de limo, tanto pintados como embutidos, así como con decoraciones bajo el esmalte pintadas al hierro. Esta cerámica tuvo gran influencia en la alfarería japonesa, muy en especial en la de Karatsu, pero la relación que hay con Japón es de inspiración o incluso de auténtica enseñanza.
Con China pareció existir un vínculo menos visible, pero perdurable. De la misma forma, con la laca, los coreanos continuaron utilizando las técnicas chinas de la incrustación de nácar y fabricaron entre los siglos XIV y XVI cofres, bandejas y arcones con diseños llamativos, cuando no de una exquisita artesanía. Otra técnica de incrustación exclusivamente coreana es taracear las superficies de los cofres y arquetas con láminas de asta pintadas de brillantes colores. El lado pintado se coloca hacia adentro y la translucidez del cuerpo presta riqueza al colorido. Éstas son piezas de auténtica artesanía popular, pero atractivas y típicas del genio artístico coreano, amante de las obras de arte coloristas y nada pretenciosas.
Durante este prolongado período, la pintura fue surgiendo como un arte mayor. Como sucedió en China, los coreanos tuvieron pintores profesionales y pintores literatos, aunque estaban organizados de forma diferente. Ambas escuelas de pintura debieron su carácter original a los chinos. Sin embargo, hubo muy pocos mecenas imperiales de las artes, y por esta razón la pintura no estuvo centrada en torno a una academia, ni tampoco hubo las escuelas de funcionarios y estudiosos del siglo XIV, o las de los siglos XVI y XVII, tan influyentes en China. En los primeros siglos de Yi, la Oficina de Pintura, fundada durante el período Koryo, continuó su labor, y en ella se formaron muchos artistas. El único gran mecenas imperial fue el príncipe Anp'yong, quien reunió una importante colección que incluía pinturas chinas de los períodos Sung y Yuan. Pero el príncipe murió joven y su colección se dispersó. Los pintores coreanos más importantes del período más antiguo, los siglos XV y XVI, fueron profesionales. An Kyon (1418-¿?), protegido del príncipe Anp'yong, se formó de acuerdo con los estilos Sung del Norte y Chao Meng-fu. Su obra más famosa, *La tierra encantada vista en un sueño* (o *Sueño de primavera,* colección particular), fue pintada por encargo de su mecenas y muestra su estilo académico. An Kyon fue el primer maestro del período Yi, y su obra fue muy admirada. Yi Sang-Jwa (1465-¿?), seguidor de An y especialista de los estilos de pintura Hsia Kuei y Ma Yuan, fue un típico pintor profesional de la primera época Yi. Fue ascendiendo desde unos comienzos muy humildes hasta convertirse en pintor empleado por el gobierno. Su pintura se aproxima a los estilos chinos.
El contraste con el período posterior, del siglo XVII al XIX, es llamativo, porque en este tiempo los pintores literarios coreanos llegaron al primer plano y pintaron de acuerdo con los estilos de la escuela china Wu y de los Individualistas de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, los artistas coreanos añadieron su propia característica de plantear una escena de género en cualquier pintura que contuviera figuras humanas. Cierta informalidad ya advertida en las pinturas coreanas si se comparan con sus predecesoras chinas se nos revela con claridad en las pinturas posteriores.
Chong Son (1676-1769) destaca como uno de los grandes artistas de este estilo. Fue un teórico y un maestro que escribió manuales prácticos acerca de su estilo. Sus paisajes representan lugares hermosos de las cercanías de Seúl, y sobre todo de las Montañas de los Diamantes. Seguidores posteriores de este estilo son los hermanos Kim Tuj-sin (1754-1821) y Kim Sok-sin (1758-¿?), pintores, ambos, de paisajes y escenas de género, con figuras que recuerdan al pintor chino del período Sung del Sur Hsia Kuei (1180-1230).

La dinastía Ch'ing (1644-1911).—Al comienzo del siglo XVII, la cultura china estaba en un momento de reflujo, puesto que la dinastía había caído en el desorden y la degeneración, para ser arrollada por los gobernantes manchúes, que llegaron desde el Norte y fundaron la dinastía Ch'ing. Una vez más, fijó el modelo una potencia imperial extranjera, pero en esta ocasión los gobernantes eran incultos y admiraban los modos y maneras de los chinos. Los burócratas y los literatos chinos recibieron estímulo y, en realidad, la administración del país la llevaron conjuntamente los manchúes y los chinos. Así, la moneda y sellos oficiales llevaban escritura manchú por un lado y china por el otro. Todos los puestos y cargos oficiales estaban duplicados (manchúes y chinos) y se llevaron a cabo grandes esfuerzos para hacer grata la vida oficial a los estudiosos chinos. Tres cortes imperiales sucesivas, las de los emperadores K'an Hsi (1662-1723), Yung Cheng (1723-1736) y Ch'ien Lung (1736-1796), estimularon la vida cómoda, el pensamiento filosófico serio y la actividad cultural.
Sin embargo, de mayor importancia resulta incluso, al entrar a considerar las artes visuales, el rápido crecimiento de la riqueza privada. Se fundaron grandes casas comerciales basadas en el tráfico de artículos como la seda y la sal. En la obra *El sueño de la cámara roja,* hallamos una visión muy real de la evolución gradual de una de estas grandes familias; se trata de la primera novela china de estilo moderno, escrita en el siglo XVIII. Por lo tanto era una sociedad bastante más compleja en la que tuvieron que actuar los artistas. En primer lugar estaban los artistas que se apartaron de los círculos oficiales por razones políticas. Entre éstos debemos mencionar a dos de los grandes pintores Indivualistas, Chu Ta (Pa Ta Shan-jen) y Shih T'ao (Tao Chi).
Chu Ta (1626-1705), buen exponente de la pintura Ch'an (Zen), era miembro secundario de la familia real Ming y fue un excéntrico que se retiró a vivir en un monasterio. Dentro de la tradición de los artistas Ch'an, fue pintor de formación culta y literata, que utilizó su gran pericia en el manejo de la tinta y el papel para producir pinturas muy atractivas de pájaros, flores y paisajes. Mucho se ha comentado acerca del aislamiento de Chu Ta, pero aunque llevó una vida solitaria, estuvo en comunicación con algunos contemporáneos suyos, por ejemplo, con Shih T'ao. La tradición Ch'an ha constituido siempre una dinámica pero reducida fuerza dentro del arte chino. El estilo peculiar de la composición y el concepto de la pincelada se mantuvieron siempre constantes. El único aspecto desusado de la obra pictórica de Chu Ta es su pintura paisajista, que curiosamente, no revela un claro entendimiento y particular interés por la obra analítica de Tung Ch'i-ch'ang acerca de la composición del paisaje. Chu fue uno de los pocos artistas que siguieron los experimentos de Tung sobre la pintura paisajista y además intentó

arroparlos con el calor y la vitalidad de su pincelada.
Shih T'ao (1630-1707) fue una personalidad completamente diferente. Forjado en el modelo de Shen Chou, fue un aplicado pintor y un devoto budista que no gustaba de la vida oficial. Shih T'ao fue un estudioso refinado, buen conocedor de los Viejos Maestros, pero con tanta originalidad de visión, que muy pronto supo inspirar a toda su pintura su propio sentido romántico del mundo. Desarrolló todas las técnicas clásicas de *ts'un* y de puntos, pero las empleó utilizando el color o en tal escala que cambió su propio carácter. Como pintor, Shih T'ao fue la antítesis de Ch'i-ch'ang, de cuyo teoricismo desconfiaba, porque, donde Tung clasificaba e intentaba hacer una desección, Shih veía la unidad de la pintura y confiaba en la naturaleza para su inspiración, cuya expresión fue su único objetivo. Por lo tanto, atacó las teorías de la «transformación» de Tung Ch'i-ch'ang y recalcó que el único punto de partida posible para llevar a cabo una pintura era la observación de la naturaleza.
Aunque Chu Ta y Shih T'ao eran tan opuestos entre sí por su visión, es saludable desde nuestra distancia ver dentro de qué estrecho marco actuó esta oposición, puesto que ambos favorecieron el concepto culto del artista que se fundaba en la tradición pictórica de los Viejos Maestros. Cada uno de ellos fue, hasta cierto punto, ecléctico en su método de trabajo, pero Shih T'ao representa la mayor liberación posible dentro de su expresión particular de la visión del artista.
Tras haber presentado el siglo XVII y la nueva dinastía con dos grandes maestros, considerados tradicionalmente de extraordinaria originalidad, debemos volver atrás hacia la escuela ortodoxa representada, también de un modo tradicional, por los cuatro Wangs. Estos cuatro artistas siguieron la escuela Wen Chen-ming de paisajes en color de gran tamaño. El mayor de los Wangs fue contemporáneo de Shih T'ao, a quien conocía y cuya obra admiraba. Aunque no fueron en sí grandes innovadores, estos artistas en su mejor obra parece que incorporaron todo lo que hay de positivo en las teorías de Tung Ch'i-ch'ang. Siguieron las viejas tradiciones con sinceridad e inteligencia, pero también fueron capaces, dentro de su estrechez de límites, de producir obras individuales con alguna fuerza expresiva y poder de penetración artística. Realmente, Wang Yuang-ch'i (1642-1715) se acercó mucho al expresionismo cubista. Este pintor experimentó con ideas sobre la forma sólida de un modo como nunca se ha hecho posteriormente. Esta inhibición del desarrollo evolutivo de ideas de naturaleza abstracta —el color, la forma o la línea— es una de las características llamativas de la pintura china. Sin embargo, cierto espíritu de experimentación vivía en los pintores que trabajaron en las florecientes ciudades de Soochow y Yangchow. En éstas, la riqueza personal de algunas de las grandes familias, avivó el deseo de crear colecciones con toda suerte de piezas de arte, incluidas las pinturas. Los clientes no eran ya los tradicionales caballeros bien informados, cultos y educados de otros tiempos, sino prósperos comerciantes de mirada inculta. Estos se sentían atraídos por la originalidad, y la cualidad «diferente» de las obras de arte, les fascinaba. Colocados casi en una situación similar a la moderna, los pintores intentaban ser diferentes unos de otros y se ganaron el título de Grupos de Excéntricos, compuestos por artistas poco relacionados entre sí, tales como los llamados Ocho Excéntricos de Yang-chow, o los Cuatro Maestros de Hsinan, que parecen haber sido los tipos por antonomasia de artistas de éxito entre los coleccionistas. Estos hombres no encajan dentro del modelo de pintores cortesanos, profesionales o eruditos que hemos expuesto hasta ahora. Eran hombres de educación y cultos, pero pintaban para una clientela ajena a su propio círculo y tuvieron éxito financiero con sus pinturas.
He aquí, pues, que un tipo de artista nuevo entra a formar parte de la sociedad en el siglo XVIII y desde entonces se ha mantenido. Los pintores del siglo XIX, y en particular los del siglo XX, son de ese tipo: pintan de unas maneras muy parecidas a los artistas europeos, para una clientela anónima de coleccionistas. El concepto de escuela de pintura, e incluso el del pintor estudioso, debe de ser reconsiderado, puesto que aunque los estudios tradicionales y los pintores cultos han existido realmente a través de todo el siglo XIX, la corriente principal de la pintura fluyó a través de los pintores Excéntricos o Individualistas.
Durante el siglo XIX hubo pocos grandes pintores. Jen Po-nien (1840-1895) fue un vivaz pintor de flores y pájaros con una pincelada punzante y un atractivo



Pájaros y ramas, por Jen Po-nien (1840-1895); tinta y color sobre papel; 66 × 46 cm. Ashmolean Museum, Oxford.

El mono de Cochinchina, por Lang Shih-ning (1688-1716); color sobre seda; 1,09 × 0,84 m. Palacio Nacional, Taipei.



colorido. Fue pintor influyente, que señaló el rumbo de un estilo de pintura decorativo por su uso de los colores y capaz de expresión por su pincelada. Jen Po-nien tuvo contemporáneos que pintaron dentro de un estilo similar, y éste vino a establecerse como uno de los estilos principales de pintura de finales del siglo XIX y comienzos del XX, puesto que la pintura de pájaros y flores era un tema popular para la mayoría de los artistas más importantes de este período de cambio de la sociedad china. Algunos nombres destacan entre los artistas que trabajaron durante la primera mitad del siglo XX. Wu Ch'eng'shih (1844-1927), que pintó con un vigoroso estilo a la tinta, utilizó frecuentemente pájaros y flores en su pintura, pero también paisajes y bambúes. A su vez influyó en Ch'i Pai'shih (1851-1957), uno de los pintores mejor conocidos del siglo XX. Este artista, tan longevo, fue un pintor instintivo que a menudo pintó con brillantez. Fue el heredero de la tradición Ch'an (Zen), pero en su arte utilizó elementos propios de otras antiguas tradiciones decorativas, tanto de la pintura detallista y meticulosa como de la más libre e informal. Ch'i fue uno de los pocos pintores chinos entre los de su generación de artistas que no viajó al extranjero. Hsu Pe-hung (1895-1953) fue a Francia, al igual que Lin Feng-mien (1901 ó 1906 - ?).

Mientras la dinastía Ch'ing proseguía su curso, la decoración y el mobiliario de los hogares se fueron haciendo cada vez más recargados. Los artesanos se mantenían ocupados creando deliciosos juguetes y nuevos motivos decorativos para los ricos. Este aumento de la riqueza personal fue una de las mayores influencias de este período. La cerámica siguió siendo el material común para todos los enseres domésticos utilizados en la mesa, y la localidad de Ching-te-chen, la principal zona de talleres para la fabricación de porcelana. La corte restableció estas fábricas y los funcionarios del gobierno encargados de la supervisión de los pedidos imperiales se fueron convirtiendo en personas notables, quedando sus nombres registrados en los anales. Así, el funcionario Tsang Ying-hsuan, del floreciente reinado de K'an Hsi (1661-1720), auspició la fabricación de brillante porcelana azul y blanca decorada con escenas de figuras sacadas de libros con grabados en madera, tan populares durante esa época. Estas escenas solían a menudo representar personajes tomados de obras de teatro como el *Hsi Hsian chi,* drama de la época Yuan. El período Kang Hsi fue testigo también de la fabricación de la más fina de las porcelanas decoradas de la llamada «Familia Verde». Los colores, sobre el esmalte, pertenecían al grupo llamado de los «Cinco Colores» durante la dinastía Ming. La tendencia iba hacia el refinamiento de los colores que fueron empalideciendo a medida que se les utilizaba para aplicarlos sobre el esmalte blanco, brillante y transparente. Los ceramistas idearon entonces una técnica de decoración sobre el esmalte en una porcelana de doble cocción de fuego, que dio como resultado un colorido aún más rico, cuando el reflejo de la luz a través de la primera capa del esmalte se interrumpía.

Durante el breve reinado de Yung Cheng (1723-1736), el supervisor de las fábricas imperiales de Ching-te-chen, Nien Hsy-yao, ordenó la producción de una hermosa serie de cerámica arcaizante en el estilo de la cerámica de la corte Sung de los siglos XII y XIII. Se fabricaron y se atesoraron cerámicas del tipo Ju y Kuan, a principios del siglo XVIII. El cuerpo de estas cerámicas era por regla general porcelana blanca que aligera el efecto general del grueso esmalte cuarteado. La similitud con las piezas originales es llamativa, y demuestra una sabia comprensión de la estética Sung. También durante el período Yung Cheng, se utilizó un estilo muy delicado de decoración sobre el esmalte, usando para ello la nueva gama de colores procedentes de la llamada «Familia Rosa». Esto señaló la aparición de un color carmesí obtenido del oro coloidal, y de un blanco opaco derivado del arsénico, utilizados ambos en la decoración sobre el esmalte trabajada a fuego bajo. Estos dos colores llegaron de Europa, y su empleo constituye un ejemplo raro de innovación técnica aceptada del exterior de China en aquellos momentos.

Tras este corto período, vino el largo reinado del emperador Ch'ien Lung (1736-1796). Durante su época, T'ang Ying fue el funcionario más notable de la corte destinado en Ching-te-chen. Los talleres ceramistas en el período en que ejerció este cargo oficial alcanzaron el punto culminante en su producción, permitiéndose artificios tales como imitar otros materiales en cerámica, hasta tal punto, que resulta en verdad difícil distinguir incluso «libros encuadernados en brocado» de porcelana, excepto por el tacto. Este período, de gusto muy ornamental, encontró su tesoro en la cerámica dorada y tallada muy elaborada en las hazañas técnicas tan brillantes que hemos mencionado y en la porcelana azul y blanca, relativamente rara, de blancura perfecta, decorada escrupulosamente con motivos apretadamente diseñados.

Como ya hemos visto en otros períodos, el gusto chino no es monolítico, y de esta manera, en el siglo XVIII, el caballero estudioso exigía una cerámica menos vistosa, pero no por ello menos exquisita. Para cubrir la demanda, apareció la cerámica de color marrón basalto de I Hsing, realmente fascinante, de arcilla marrón sin esmalte, que podía tallarse y modelarse. Esta cerámica atrajo de inmediato la atención de los ceramistas japoneses (los de Bizen) y de los ingleses (los de Wedgewood). En algunos aspectos este culto refinado por la cerámica de apariencia tosca tiene paralelismo con el culto Sung por los juegos de té. Los estudiosos del período Ch'ing también se jactaban del bambú tallado en sus escritorios, en un intento similar por obtener cierto aire de sencillez estudiada que no se veía en otras estancias de sus hogares. Después de este período, aun cuando la localidad de Ching-te-chen produjo todavía buenas obras, no fue ya tan constantemente excelente, y en realidad la cerámica en general, en toda China, parece haber sufrido entonces de una falta de auténtico patronazgo, reflejando por ello la gradual desintegración de la sociedad, así como la gran pérdida de seguridad en el juicio apreciativo y crítico del arte que señalan los siglos XIX y XX. Una línea parecida de perfección técnica, relacionada con el gusto por los motivos ornamentales recargados se puede apreciar en la gran diversidad de artes aplicadas que equiparon las grandes mansiones de los siglos XVIII y XIX. Los jades tallados y las piedras duras que se aproximan a la orfebrería joyera, inmensos bloques de jade tallados como si fueran paisajes, fueron atesorados por los opulentos, y los aros, colgantes sonoros, tallados con intrincados motivos decorativos, sobre vasos de estilo antiguo, han sido populares entre los coleccionistas. El caballero culto ha venido coleccionando pantallas de piedra tallada utilizadas en las mesas, las jarras de agua y los frasquitos para rapé. Estos últimos provienen de los pequeños pomos de cerámica que se utilizaban para guardar medicamentos y se convirtieron en una moda durante el siglo XVIII,



Una taza y plato con soporte Ying Ch'ing; altura, 8,5 cm. Collection Baur, Ginebra.

cuando se introdujo el rapé desde Europa.
El arte de esmaltar los metales, utilizado durante la dinastía Ming haciendo uso de los llamados esmaltes embutidos, se fue enriqueciendo, aunque también estilizando, durante el período Ch'ing. Estos esmaltes, fabricados en la región de Suchow, se hicieron piezas pegadas, y las más ricas llevaban oro y esmaltes embutidos. Por supuesto que los objetos curiosos hallan siempre un lugar en la sociedad ciudadana de los siglos XVIII y XIX, como por ejemplo, las tallas de cuernos de rinoceronte, curioso material que posee algo del calor, la ingravidez y la transparencia del ámbar. Las tallas sobre raíz de bambú constituyen una extraña afectación de la época, casi como un culto del *«objet trouvé»*, pero la raíz, en este caso, ha sido perfeccionada gracias a la labor de tallado, así como por la composición. Esta misma clase de estética se nos hace patente en los jardines de este período histórico, que ya eran tradicionales. Piedras de aspecto grotesco se habían utilizado durante muchos siglos como núcleos de paisajes en miniatura y se buscaban por todo el reino. Algunos de estos jardines mejor conservados se encuentran ahora en los palacios de Pekín y en Hangchow y Cantón. En este caso, la idea del jardín como paisaje simbólico se lleva a cabo a través de un trazado formal que incluye montañas rocosas y a veces también agua con flores y plantas, colocadas a menudo en recipientes.
Estos jardines estaban provistos de accesorios y adornos de bambú, laca o porcelana en forma de taburetes y mesitas, utilizados como asientos o como estantes. Dentro de la casa, el mobiliario principal era todavía de madera oscura, pero ésta fue haciéndose menos usada y ocupó su lugar el palo de rosa. Los grandes señores del sur de China gustaban de emplear apliques de mármol y de nácar en su mobiliario, y en la mayor parte de las regiones las sillas y las mesas de bambú se pusieron de moda. La abundancia del material que debía tener una casa hacía que la construcción de anaqueles y armarios fuera esencial, y ésta es la época de las vitrinas irregulares, asociada en Europa con la moda de las *chinoiseries*.
Como siempre, la estancia del hombre culto y estudioso solía ser diferente, con sobriedad en los colores y una insistencia en la exquisitez del acabado y de los materiales. Los señores chinos de esta época solían llevar una muletilla de forma muy semejante al más conocido *netsuke*. Llevaban consigo un abanico, con frecuencia una caja para cartas y una pipa y tabaco. Sin embargo, en tiempos de riqueza la tendencia a trabajar en exceso los materiales suele ser exagerada. De aquí la intrincada talla del marfil hasta que éste se astilla, el uso de un material para imitar a otro, cosa advertida especialmente en la porcelana, y la meticulosa talla del jade hasta que éste adquiría la finura del papel y perdía su peso y sensación de fortaleza. Esto, que suele considerarse con frecuencia como un fallo del gusto apreciable en muchas culturas con el ascenso de la clase media rica, vino acompañado por la pérdida de dirección apreciada en la pintura a fines del siglo XVIII y en el XIX.

Para mayor información:

CHINA: Cahill, J.: *Chinese Painting*, Ginebra (1960). Cahill, J.: *Hills beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty*, Nueva York y Tokio (1976). Cahill, J.: *Paintings at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming*, Nueva York y Tokio (1978). Chang, K. C.: *Archaelogy of Ancient China*, New Haven (1977). Lee, S. E.: *A History of Far Eastern Art*, Londres (1964). Medley, M.: *The Chinese Potter*, Oxford y Nueva York (1976). Sickman, L. y Soper, A. C.: *The Art and Architecture of China*, Harmondsworth (1971). Siren, O.: *Chinese Painting* (siete volúmenes), Londres (1956-1958). Sullivan, M.: *The Arts of China*, Berkeley (1977). Sullivan M.: *Chinese Art in the 20th Century*, Londres (1959). Valenstein, S.: *A Handbook of Chinese Ceramics*, Nueva York (1975). Watson, W.: *Ancient Chinese Bronzes*, Londres (1977). Watson W.: *Cultural Frontiers in Ancient East Asia*, Edimburgo (1971). COREA: Chewson, K. y Kim, W. Y.: *Arts of Korea*, Seul (1970). Gompertz, G. St. G. M.: *Korean Pottery and Porcelain of the Yi Period*, Londres (1968).Mc Cune, E.: *The Arts of Korea*, Tokio (1962). Ministerio de Información y Cultura de Corea del Sur: *The Ancient Arts of Korea*, Seul (1970). Gans, Raymonde de: *La China imperial*, (Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1976). Meyer, Charles: *China*. (Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981). Grouset, René: *Historia del arte y de la civilización china*. (Barcelona, Noguer, 1961). Lin Yutang: *Pekín imperial, siete siglos de esplendor*. (Barcelona, Argos, 1961). Pischel, Gina: *Breve historia del arte chino*. (Barcelona, Labor, 1967). Speiser, Werner: *Arte de Asia oriental*. (Bilbao, Moretón, 1967).

BRONCES CHINOS

El fundido en bronce mediante el método de la pieza molde constituyó una artesanía tradicional de los metalúrgicos de la Edad del Bronce (c. siglos XVIII-IV a. de C.). Los objetos más hermosos y mejor elaborados fueron las vasijas rituales que se han encontrado en las grandes tumbas. Estas vasijas, elementos importantes de los ritos religiosos de aquella época, fueron rápidamente clasificadas por su tamaño y decoración, y todas ellas ostentaban nombres propios, con frecuencia registrados en inscripciones. Las formas están relacionadas con la preparación y presentación de la comida y el vino, parte importante del ceremonial. La decoración debe verse como expresión de las ideas y las creencias que había detrás de aquel ritual. Esto es particularmente cierto en las piezas primitivas, fabricadas antes del siglo XI, a. de C. La aleación metálica utilizada es poco usual, porque contiene plomo. Su composición era la siguiente: cobre, 73 por ciento; estaño, 12 por ciento; plomo, 12 por ciento. El método del vaciado de recipiente mediante moldes de muchas piezas es complejo y requiere gran pericia, puesto que es preciso fabricar un molde exactamente ensamblado sobre una pieza de alfarería que servía como modelo y en el que, una vez montado en vacío, se vierte el



Una jarra para vino *(yu)* del período Shang, en forma de un monstruo y su víctima. Musée Cernuschi, París.





Vasija para vino *(yu)* del primer periodo Chou, finales del siglo XII-comienzos del XI a. de C. Altura, 22,9 cm. Freer Gallery of Art, Washington, D. C.

Respaldo de un espejo de la época de los Reinos Combatientes (481-221 a. de C.); 14 cm. de diámetro. Museo de Antigüedades del Lejano Oriente, Estocolmo.

Un cuenco de poco fondo *(p'an)* del período Shang (siglos XIII-XII a. de C.). Diámetro, 32,5 cm; profundidad, 12,2 cm. Freer Gallery of Art, Washington, D. C.

Una vasija para guardar líquidos *(pien hu),* con incrustación en plata sobre el bronce; siglo IV a. de C. Altura, 31,1 cm. Freer Gallery of Art, Washington.

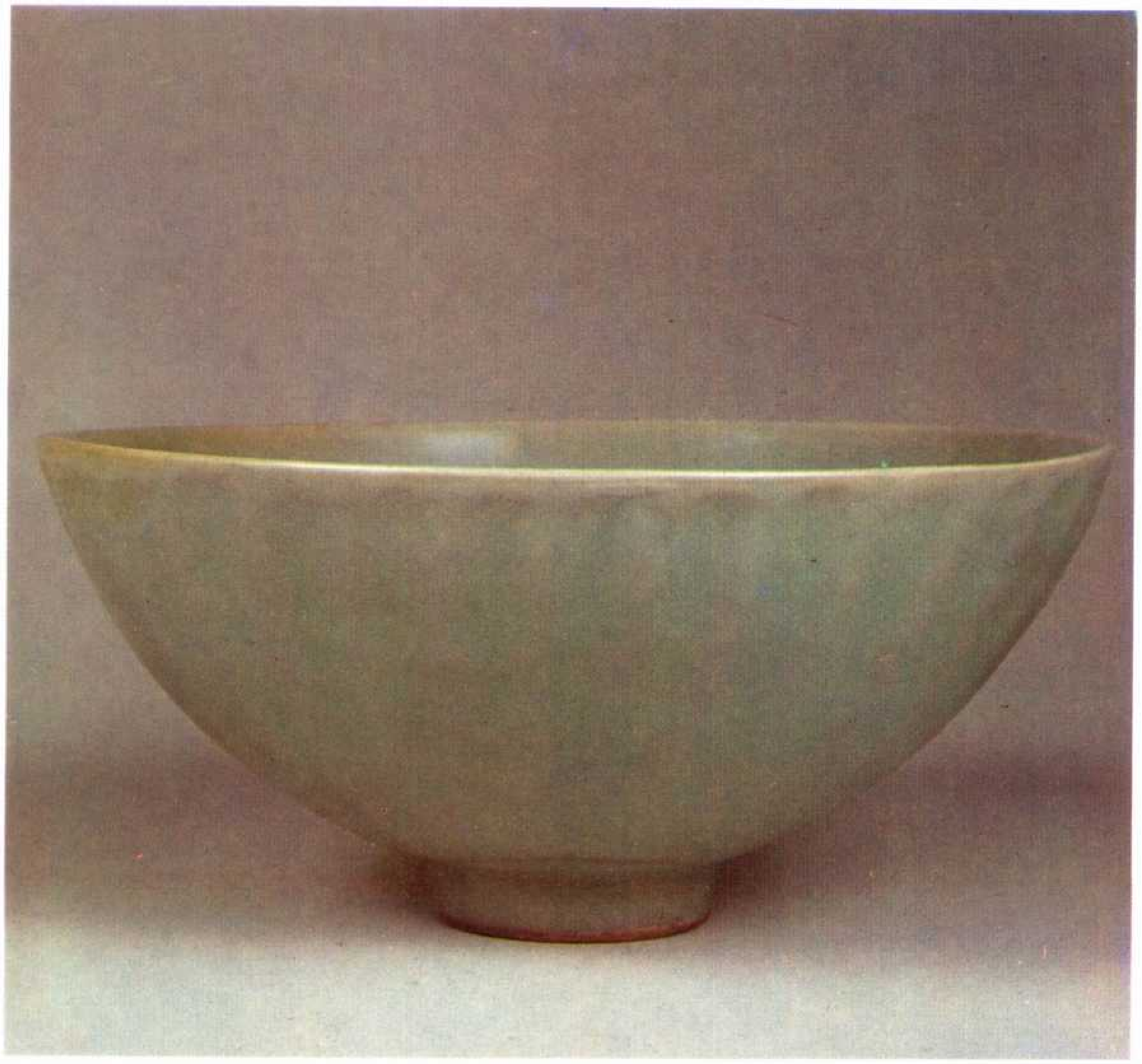




bronce, y luego se retira el molde. Los alfareros neolíticos lograron gran destreza y debieron de ser los principales autores del proceso de desarrollo de esta nueva técnica de fundición en bronce. El sistema de fundido era de tanta precisión, que los chinos no solían trabajar sus bronces una vez terminada la fundición: todos los adornos estaban vaciados en el molde.
Las vasijas del gran período, desde mediados hasta finales del período Chang (siglo XIV-XII a. de C.), estaban profusamente adornadas y son de formas robustas. Los motivos eran exclusivamente zoomórficos, aunque los animales pueden ser reales o mitológicos. El animal principal era el *K'uei,* diminuta criatura de hocico largo y dos patas que siempre se muestra de perfil. En tiempos aún remotos desarrolló orejas y cuernos y tenía un ojo muy marcado. La máscara llamada *t'ao t'iech* también es figura principal de estas primeras piezas. Puede aparecer como máscara en sí misma o como compuesto de dos *k'uei* colocados cara a cara en una juntura de los moldes. Estos dos motivos están enriquecidos con un motivo ornamental trazado en la textura de la superficie: una espiral cuadrada *(lei wen)* y una creciente colección de animales. El rostro humano, que proporciona un efecto fantasmagórico a unos pocos bronces, es quizá el ejemplo más vívido del poder de la mezcla de lo real con lo mitológico. El cometido que desempeñan las vasijas de bronce varía, pasando de ser ritual a símbolo de rango social, lo que se refleja en motivos y en formas.
Los adornos de serpientes retorcidas y cabezas de pájaros exigían el método de fundido a la cera perdida, que los artesanos chinos adoptaron. El desarrollo lógico fue un arte decorativo en el que el embutido de oro y plata sobre bronce produjo algunas de las obras sobre metal más elegantes de China.

CERÁMICA SUNG

Una de las características típicas del gusto artístico chino es una acentuada inclinación a su cerámica, y una profunda comprensión de la misma. Esto ha tenido un efecto profundo en el puesto que ocupa la cerámica en la cultura del país y, ciertamente, en su posición y en su prestigio en todo el mundo, hasta el punto de que, en español y en inglés y en francés una de las palabras que designan la porcelana es, precisamente, «china».
En una artesanía como ésta, la tecnología y el diseño van cogidos de la mano, puesto que el material y las técnicas de producción deciden en gran parte los resultados.
Una de las grandes contribuciones de los ceramistas chinos fue el desarrollo de un gres cocido a temperaturas muy elevadas, con un esmalte a fuego. El cuerpo y el esmalte contienen una gran proporción de alúmina y sílice que proporcionan la fortaleza y la fusibilidad de la arcilla cocida. La temperatura de fusión de tal arcilla estaría muy por encima del máximo obtenible en el horno ceramista, y por eso se le añade cierta cantidad de potasio o de calcio, para bajar el punto de fusión entre los 1.200 y 1.350° C, lo que cae dentro de lo obtenible en tales hornos. Incluso esta temperatura es difícil de mantener el tiempo preciso, problema que tenían que resolver los constructores del horno. Al principio éstos diseñaron un sencillo horno de pozo de tiro ascendente, que en China del este dio paso al horno de una sola cámara de tiro descendente, más eficaz. Para el siglo XII, éste, a su vez, se amplió para convertirse en otro de cámaras múltiples ascendentes, que venía a ser una serie de hornos de tiro descendente en cadena, similares a los «noborigamas» utilizados todavía en el Japón. El horno «dragón» chino es un túnel en el que se encienden varios fuegos sucesivos para mantener un fuerte tiro ascendente sobre un emplazamiento inclinado.
Toda una familia de gres monocromo de cuerpo color gris y con esmalte al hierro se ha producido en toda la China, alcanzando su máxima calidad durante el período Sung (siglos XI-XIII). El fuego reductor, común a toda la producción de gres en China, dio todos los colores verdes, azules, grises e incluso marrones oscuros o negros de los esmaltes, así como el gris del cuerpo. Esta cerámica da sensación de gran resistencia al tacto y tiene una suavidad característica del esmalte, que no suele ser brillante, sino más bien satinado. Se apreciaba que tuvieran similitud con el jade por lo que respecta a la calidad táctil e incluso en su aspecto. Se crearon entonces bellas formas llenas de sencillez en la rueda de alfarero y éstas han sido clásicas del arte ceramista. Las dos cerámicas más notables fueron quizá la Ju, del área de Kaifeng en los siglos XI y XII, y los verdeceledones de Lung



Cuenco verdeceledón de Lung Ch'uan. Diámetro, 14 cm. Percival David Foundation, Londres.



Una taza y plato Ju: Diémetro, 16,8 cm. Percival David Foundation, Londres.





Un cuenco Ting. Diámetro, 27,7 cm. Percival David Foundation, Londres.

Un cuenco Temmoku «piel de liebre». Diámetro, 10,2 cm. Ashmolean Museum, Oxford.

Chinan de los siglos XIII y XIV.
La cerámica de cuerpo blanco, desarrollada de forma paralela, pero un poco más tarde, en el norte de China, tiene su calidad propia y, desde luego, sus propias formas. Inspirados al comienzo en los utensilios de plata importados, los ceramistas hicieron una cerámica de delgadas paredes, con un elegante acabado del reborde y de la base, que son características propias de la cerámica blanca preporcelánica. La más elegante, entre tantas piezas de esta clase, es sin duda la Ting, con un esmalte marfileño y un cuerpo fino, pero no translúcido. A pesar de que la translucidez se obtuvo ya en el siglo XVII, pasó algún tiempo antes de que se explotara, particularmente en recipientes para vino o comida. Los hornos de Ching-te-chen han hecho de la porcelana su especialidad particular, desde el siglo XI hasta nuestros días. Allí se han fabricado algunos de los más hermosos ejemplares de porcelana blanca de todo el mundo. Lo característico es un cuerpo de blanco puro, con un esmalte pálido azulado translúcido, llamado Ying Ch'ing. La decoración de moda durante el período Sung (960-1279), con un trazo lineal inciso bajo el esmalte, adquiere una calidad especial sobre este material.
En un país en el que la cerámica se empleaba para toda clase de propósitos domésticos, es natural que exista una tradición de cerámicas fuertes y densas. Notables entre la cerámica popular son las jarras, los cuencos y platos decorados mediante el baño de limos, fabricados primero en el norte, y denominados cerámica Tzu Chou, y más tarde producidos en incontables hornos a través de todo el país. La pintura al limo bajo un esmalte transparente produjo algunas de las decoraciones gráficas más vigorosas del mundo. Esta tradición constituyó la base de la posterior tradición de la decoración al óxido de cobalto bajo el esmalte de los famosos «azules y blancos».
Otra tradición ceramista local es el juego de té de Fukién. Originario de la región de Chien Yang, al oeste de Fukién, tiene un cuerpo de color achocolatado y un esmalte marrón espeso, en el que las impurezas causan un efecto llamado de «piel de liebre». Los cuencos procedentes de estos hornos se usaron para beber el té durante las ceremonias de la secta budista Ch'an (Zen) y fue popular en los templos de la región de Hangchow.

PRIMAVERA RECIENTE POR KUO-HSI (siglo XI)

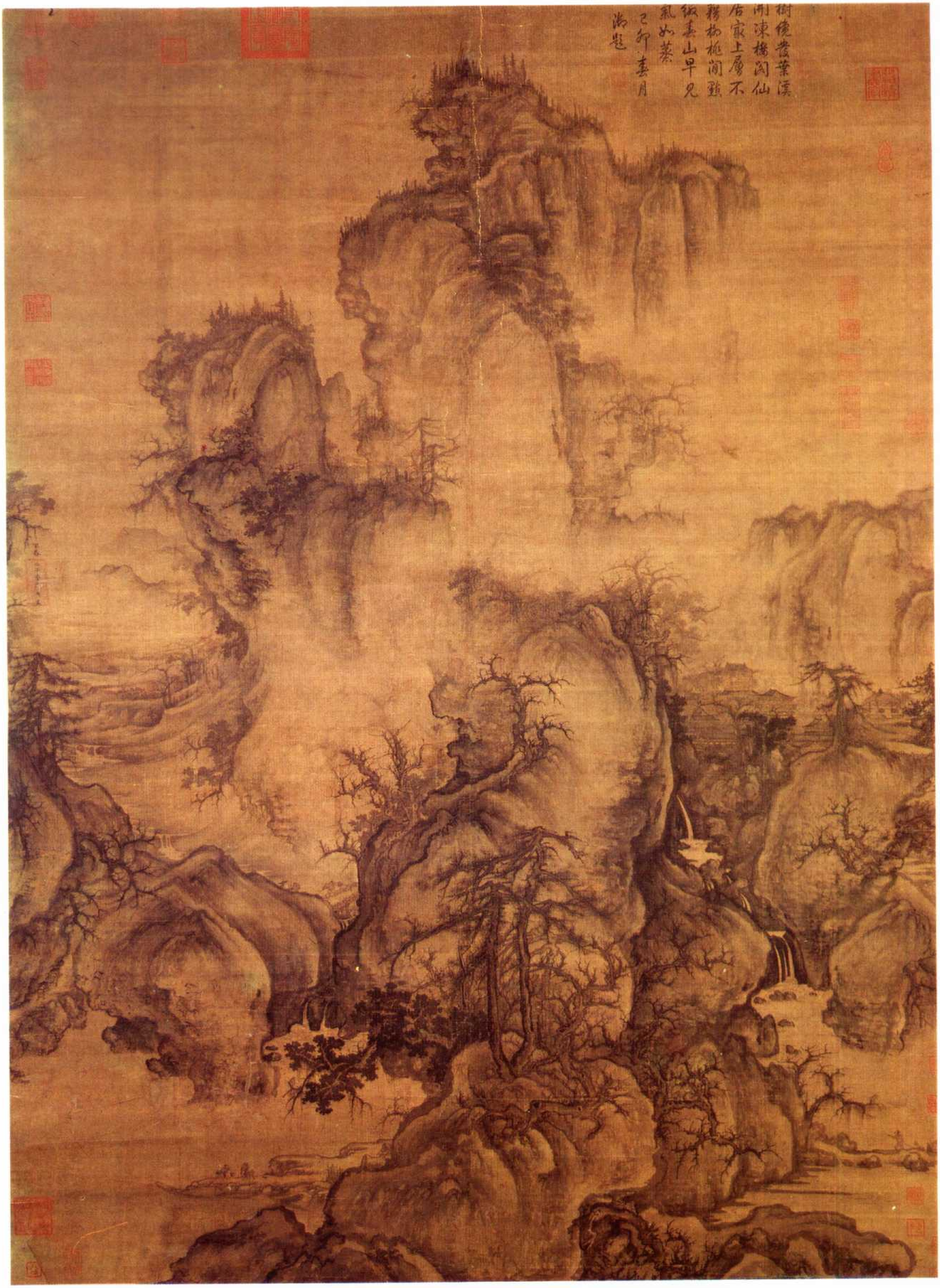




Este gran paisaje que se encuentra en el Museo del Palacio Nacional de Taipei, en Taiwan (Formosa), está pintado a la tinta y suaves tonos de color sobre seda color de té. Esta evocación de los comienzos de la estación primaveral seca de la región montañosa constituye una compleja composición de viñetas que recogen la vida y el paisaje, que van desde pescadores cabe la ribera del río hasta un templo a medio trecho montaña arriba y un valle que se pierde en lontananza hacia la izquierda. Parece que está hecha de memoria, uniendo varios paisajes y construida al estilo del prolífico período de la pintura post-clásica. Kuo-Hsi (c. 1020-1090) compuso la pintura mediante el método tradicional de varios niveles de mira, que en este paisaje no siempre se extienden a lo largo de toda la tela, de tal modo que lo veamos dando unos pasos hacia cualquiera de ambos lados de la parte central. Cada una de las escenas se encuentra al nivel de la vista, observada y expresada con cuidado, con pinceladas libres. El posible efecto de distorsión se evita mediante la otra técnica tradicional del pintor chino: la composición de la superficie está sensiblemente equilibrada por la línea y el color. Kuo-Hsi gustaba de un trazo curvo, que imprime a esta composición un movimiento que lleva nuestra mirada hacia la parte superior del paisaje y nos lleva con suavidad de una escena a otra. El uso del tono en tal pintura a la tinta —puesto que el color es muy ligero— sirve para componer la superficie de tal suerte que nuestros ojos se sienten complacidos y atentos. De modo muy diferente a una pintura europea, los acentos en la pintura china suelen colocarse en lugares cruciales de la superficie pintada, muchas veces en abierta pugna con las exigencias del retroceso de planos. En el dominio de estos dos modos de componer, en el equilibrio del retroceso del nivel visual y en la composición lineal y de la superficie, es donde estriba la maestría de este estilo de pintura.

Dos detalles de *Primavera reciente: arriba,* cascadas y templos entre montañas, del lado derecho del paisaje; *abajo,* pescadores junto a la ribera en la esquina inferior.

Primavera reciente, por Kuo Hsi; 198,3 cm; × 108,1; 1072. Pintada a la tinta con colores ligeros sobre rollo de seda color té. Museo del Palacio Nacional, Taipei.



LA COMPOSICION EN EL PAISAJE CHINO

Hay muchos hilos en la trama que une los diversos estilos de la pintura paisajista de la clase culta de China a lo largo de los siglos. Entre ellos figuran la pincelada —los manierismos personales con la tinta, la forma de pintar árboles y rocas—, pero el vínculo más importante es el uso de los distintos modos de componer. Al comienzo del desarrollo del paisaje como tema serio para el pintor, se creó un método de componer en profundidad que llegó a ser el tradicional de China. Este sistema se ha llamado «nivel de mira ascendente», que es un sistema de niveles sucesivos frente a la mirada que permite lograr una expresión de profundidad dentro de un tamaño grande. La composición de la superficie de estas pinturas, el modo



Estudio de Jung Hsi, por Ni Tsan; altura, 74 cm. Museo del Palacio Nacional, Taipei.

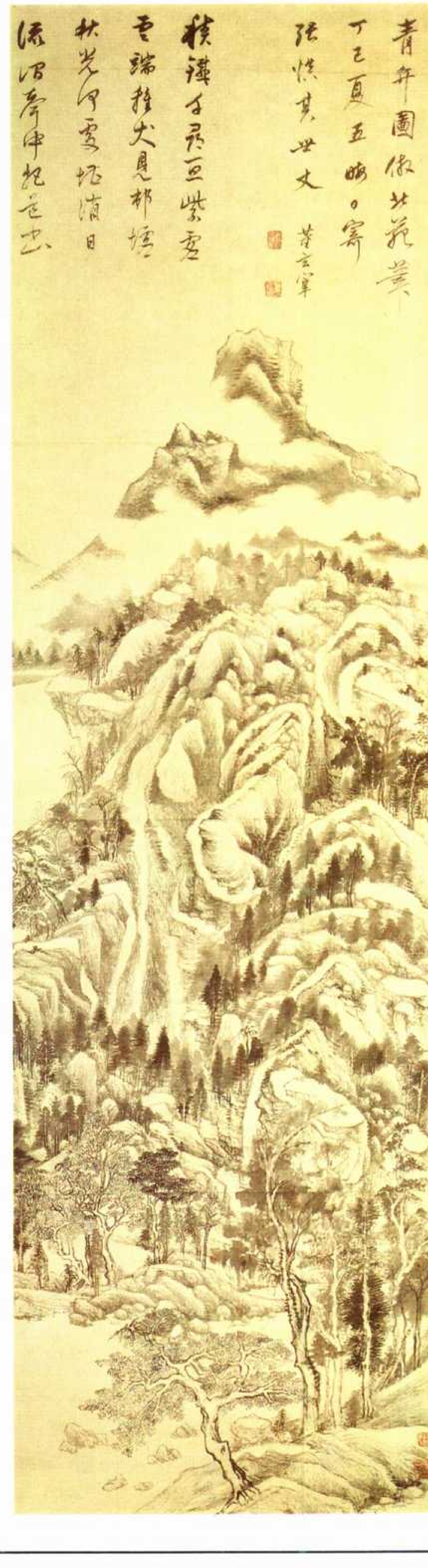


Paseo por las montañas, de Shen Chou; 1,59 × 0,72 m. Museo del Palacio Nacional, Taipei.

como la composición se ciñe a los bordes y como ésta se puede interpretar después, son algo común a la generalidad de las pinturas dentro de un marco rectangular, pero que reviste un carácter singular cuando la pintura no es en color. En la composición de la superficie, los bordes son siempre muy importantes, pero no se acentúan; líneas de árboles y montañas cortan y tocan el margen en lugares calculados con cuidado, y a menudo depende del éxito de esta composición toda la sensación de equilibrio existente en la pintura. El equilibrio de la superficie está trabajado en gran parte de un modo independiente de la composición en profundidad. En la tradición monócroma de China, las consideraciones de recesión tonal pueden olvidarse en beneficio del equilibrio de la superficie. La vista se mueve por la superficie de la pintura conducida por los acentos de tono y de líneas.
El equilibrio de la composición de superficie y la de profundidad fue de interés particular para muchos pintores chinos. Desde este solo aspecto la pintura *Paseo por las montañas* (Museo del Palacio



Invocación de la lluvia, por Tung Yuan; 1,45 × 1,63 m. Museo del Palacio Nacional, Taipei.



Morada en las montañas de Ch'in Pien, por Tung Ch'i-ch'ang; altura, 2,17 m. Cleveland Museum of Art.

Nacional, Taipei), obra de Shen Chou (1427-1509), nos muestra una composición estrechamente unida de riscos entrelazados conseguida mediante métodos del nivel de mira ascendente. Una superposición de líneas procedentes del arbolado y la figura enlaza con firmeza la composición superficial para producir un efecto de recio equilibrio característico de este artista. El se consideraba dentro de la tradición del pintor del siglo X Tung Yuan, cuyo paisaje *Invocación de la lluvia* (Museo del Palacio Nacional, Taipei) está organizado de forma más suelta sobre el sistema de nivel de mira ascendente y de los riscos entrelazados. En esta apacible composición pictórica, los árboles y los arbustos son hitos y guías para la vista, a la que conducen fijando amablemente la atención hacia la superficie, que no está dominada por una trama de línea.

Entre la época de Tung Yuan y la de Shen Chou se llevaron a cabo muchos experimentos con técnicas de composición. Un ejemplo que relaciona la obra de los dos maestros es *Estudio de Jung Hsi* (Museo del Palacio Nacional, Taipei), por Ni Tsan (1301-1374). Aquí, el método del nivel de mira ascendente y de los riscos entrelazados se ha «estirado» hasta el punto de que las dos islas casi no se enlazan. El contacto con el borde de la pintura es sutil y el cálculo de los puntos de contacto y la división de la línea están hechos con cuidado para evitar partir la composición. Los árboles constituyen en la pintura de Ni Tsan elementos importantes para dirigir las líneas visuales de la superficie y también para actuar como un fuerte lazo y reforzar la superficie dentro del marco. Lo que en realidad hacen es controlar la parte central de la pintura. Shen Chou admiraba la obra de Ni Tsan, y tomó de él muchas de sus técnicas de composición, particularmente la utilización de árboles en el primer término. Si realizamos una sencilla comparación entre los tres artistas, Shen Chou parece situarse entre los otros dos. La suya no fue la última palabra en esta interrelación de ideas: su alumno Wen Cheng-ming (1470-1550) adoptó la forma de componer de Ni Tsan, al parecer con un espíritu puramente ecléctico en su obra *Paisaje primaveral,* en color.

XVIII
ARTE JAPONÉS

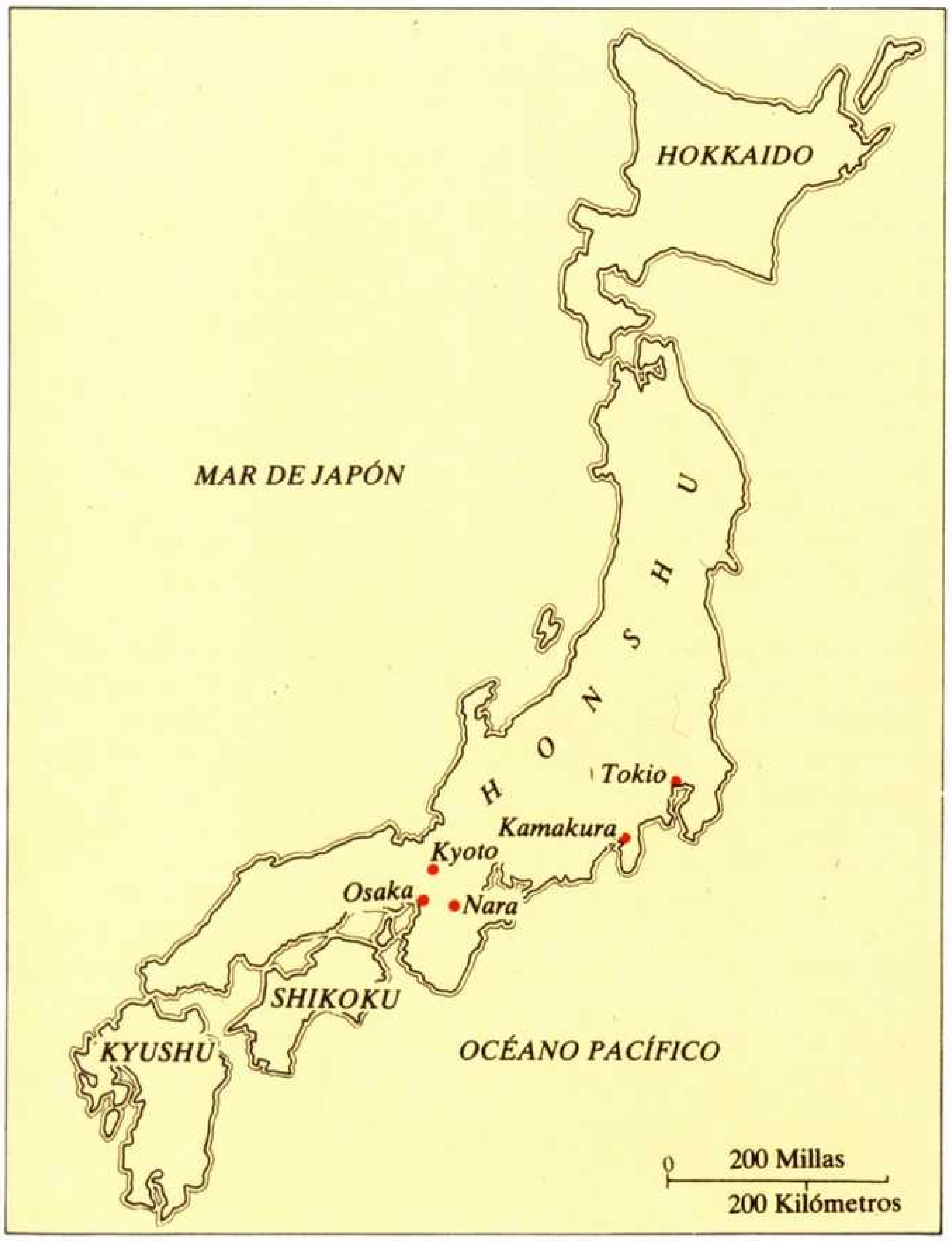


Cogiendo luciérnagas, de Eishosai Choki, c. 1794. British Museum, Londres.

EL arte japonés resulta fácil de definir, ya que es el producido en las islas que comprenden el Japón moderno. Hasta 1954, Japón no estuvo jamás controlado desde el exterior. Durante el período prehistórico, los nexos culturales con el Este Asiático fueron estrechos, pero no tuvo dependencia práctica de ninguna potencia del continente. A lo largo del período histórico inicial, no estamos seguros de si los monumentos artísticos fueron obra de artistas nativos o de Asia del Este (como, por ejemplo, los frescos del siglo VIII del templo Horyuji). Desde entonces, ninguna obra de arte importante del país se debe a extranjeros. Los ejemplos de artistas japoneses destacados que hayan trabajado en exterior son también escasos: hasta finales del siglo XIX, Sesshu es el único ejemplo, y además lo fue por breve tiempo. Por lo tanto, el arte japonés es algo muy propio, aunque las ideas, por regla general, provinieran del exterior. La posición geográfica del Japón estimuló tanto su aislamiento como la dependencia japonesa del Este Asiático. Hasta fechas recientes, el único país al que se podía llegar con bastante facilidad desde Japón era Corea. Por lo tanto, las ideas culturales de China y del Nordeste Asiático llegaron poco a poco, y con frecuencia adquirían un matiz coreano antes de afincarse en el semienclaustramiento japonés. Por este último motivo, el arte japonés, aunque superficialmente parecido al chino o al coreano, posee por lo general un fuerte carácter propio. Este carácter estuvo influido en parte por el peligro y la inestabilidad de la vida. La mayor parte de los japoneses ha estado amenazado desde siempre por los terremotos, los corrimientos de tierras, los tifones, los maremotos y el fuego. No había piedra sólida para la construcción de edificios y monumentos, por lo que la cultura tuvo que desarrollarse en un encuadre de edificios de madera de fácil reposición, divididos en el interior por ligeras mamparas cubiertas de papel. El arte tendió a lo pequeño, lo liviano y reemplazable. En ningún otro tipo de cultura avanzada han tenido el papel, la madera y la laca una parte tan importante.

Después del siglo VII no hubo ninguna corriente inmigratoria importante hacia las islas. Existe una suave melancolía que cubre un núcleo de torturada violencia y que puede derivarse de estas condiciones físicas. Hay también un profundo amor por la naturaleza y por las estaciones del año, tan marcadas, reforzado por la accesibilidad de sus viviendas medio abiertas al paisaje. Pero su sentido del diseño, casi siempre asimétrico, que nunca falla, parece ser innato, como lo son su habilidad artesana y su buena percepción de los materiales.

Centros de importancia artística.



El período preliterato (c. 10000 a. de C.-mediados del siglo VI).—El período preliterato de Japón duró hasta la introducción de la superior civilización china, a mediados del siglo VI d. de C.; fue una época carente de escritura y de historia registrada de modo fidedigno. Las islas formaban parte del área cultural del Nordeste de Asia, con alfarería, trabajos en madera, tejidos y metalurgia avanzados, pero sin llegar a una civilización superior en el sentido chino.

El interés principal para los estudiantes de las artes visuales es la magnífica alfarería *Jomon,* que da nombre al Neolítico japonés (c. 10000-300 a. de C.). Fue fabricada por una cultura de pueblos cazadores y recolectores. Básicamente es barro cocido a baja temperatura, de color rojo o negro mate, dentro de una fantástica variedad de formas y motivos decorativos, dominados por el patrón de cuerda estampada *(Jomon),* y que despliega extraordinaria gran inventividad, energía y sentido plástico. Estas cualidades fueron más tarde dadas de lado por la civilización china, pero permanecieron bajo la superficie del arte japonés de todas las épocas. Las delicadas figuritas *Jomon* de diosas de la fertilidad con abultados pechos y ojos enormes, como los de seres de *ficción científica,* exhiben una fuerza bárbara insuperada por el arte plástico asiático. Las grandes vasijas con trabajadas superestructuras y patrones abstractos incisos e impresos, constituyen monumentos de vitalidad. Una fuerza similar se halla en las figuras de alfarería roja *haniwa* del período de las Grandes Tumbas *(Kofun),* c. 250-552 d. de C. Estos enterramientos de las clases nobles son prueba de un sistema social más complejo, capaz de organizar a un gran número de constructores y artesanos. Los *haniwa* guardianes se colocaban en el exterior de túmulos funerarios, rodeados de fosos y a menudo de grandes dimensiones. Sus ojos excavados les dan cualidad mortuoria que evoca algunas pinturas y esculturas occidentales del siglo XX. El budismo, introducido a mediados del siglo VI, canalizó estas calidades plásticas hacia la escultura, y la cerámica pasó a ser más restringida.

De la pintura primitiva sólo subsisten murales en las paredes interiores de roca de algunas tumbas de los siglos V y VI. Están hechos con desenvoltura, con pigmentos



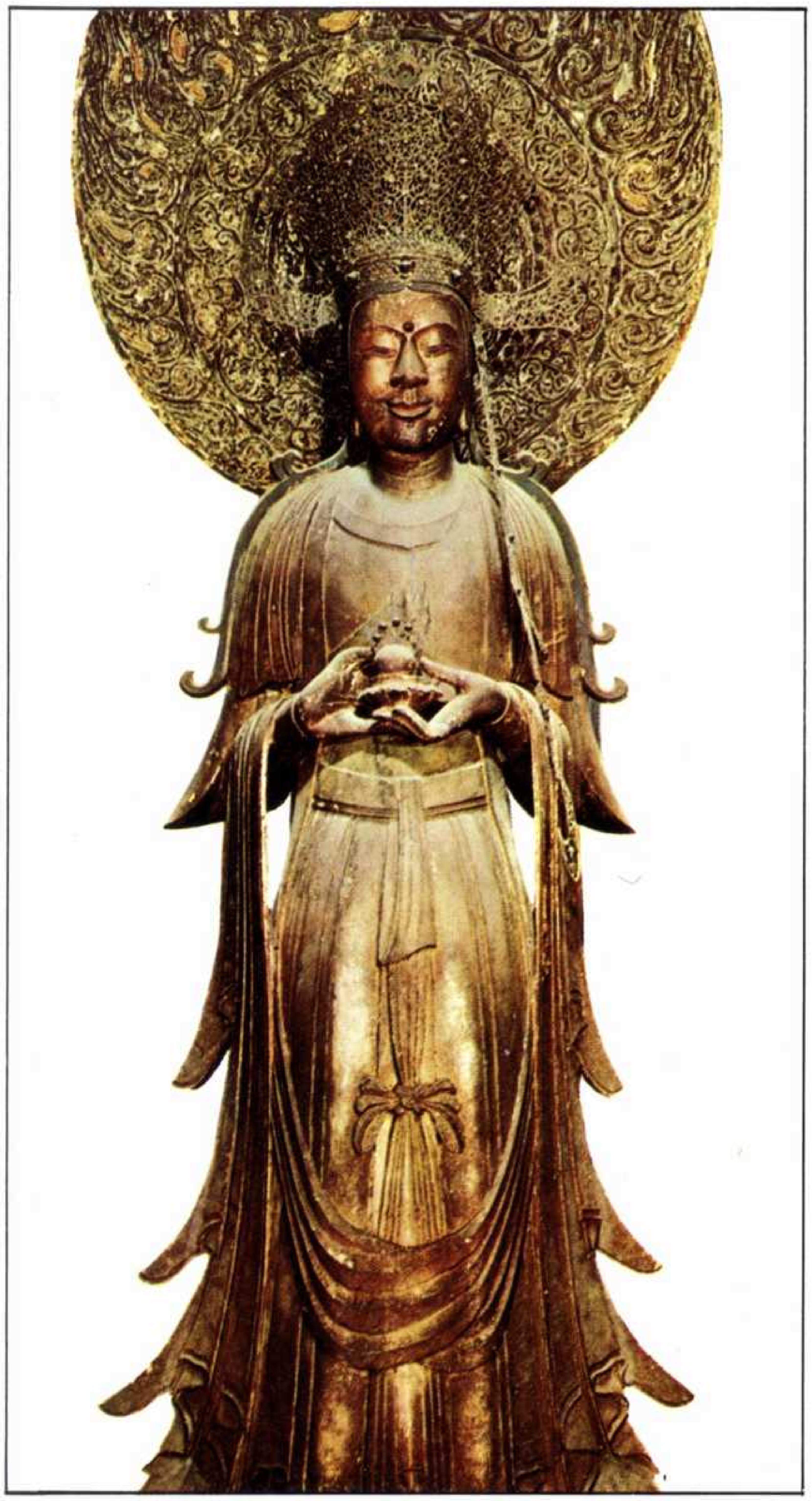
El santuario interior del gran santuario de Ise, reconstruido cada veinte años desde, por lo menos, el siglo VIII.

simples, casi siempre rojos, negros, azules y amarillos. Pero la técnica empleada era primitiva y, con frecuencia, iban pintados directamente sobre la superficie de la roca. El acento recae más sobre patrones de carácter geométrico, pero hay también figuras humanas bajo quitasoles que recuerdan murales chinos y coreanos de aquella época, pero sin duda éstas son copias de segunda mano o quizá están tomadas de descripciones verbales. Hay patrones y figuras similares, estas últimas como dibujos infantiles de *palotes,* que están grabadas o fundidas en objetos campaniformes llamados *dotaku,* que datan del anterior período *Yayoi* (c. 300-250 d. de C.), cuando el Japón adoptó la forma de vida sedentaria de los cultivadores de arroz del Asia Oriental, creando condiciones de vida necesarias para el crecimiento de las artes y la artesanía especializada *(Yayoi* es el nombre de un yacimiento arqueológico de Tokio).

La continuidad estética entre la Edad preliterata y los períodos subsiguientes se encuentra en la arquitectura relacionada con el sintoísmo, que nació durante el período *Yayoi.* El Sinto, es decir, «el camino de los dioses», rinde homenaje a «dioses» llamados *kami,* que podían representar a las fuerzas de la naturaleza, como el viento, una montaña o un árbol, la personalidad de cualquier persona fallecida, el espíritu de una artesanía o de una profesión o el espíritu del propio Japón. Los *kami* rara vez se representan artísticamente, y por ello parece haber poco arte sintoísta. Pero, como el japonés concibe el Sinto más como expresión de su carácter y sus creencias nacionales que como una religión convencional, la mayor parte del arte japonés puede considerarse en cierto sentido sintoísta. Los dibujos incisos sobre los modelos *dotaku* y *haniwa* de edificios nos muestran que la arquitectura sencilla y recia que todavía se emplea en santuarios sintoístas comenzó en los edificios comunes de estos primitivos períodos. El gran santuario de Ise ha sido reconstruido ritualmente en su estilo antiguo cada veinte años desde que comenzó a registrarse este suceso a partir del siglo VII. Su sencilla estructura y su firme vinculación con los bosques circundantes son típicos de buena parte de la arquitectura japonesa de períodos posteriores y parece no tener origen continental. Las vigas salientes de los techos picudos, que se cruzan en un saliente en forma de X, se encuentran hoy sólo en santuarios sintoístas y en antiguos edificios rurales.

La primitiva cultura budista y cortesana (552-1192).—El Japón al que llegó el budismo al comienzo de su historia conocida, en el año 552 d. de C., estaba, al parecer, unificado, excepto los ainos del norte, según las noticias más antiguas, y, por lo tanto, listo para aceptar una civilización más compleja. Para las fechas en que ocurrió la muerte del gran patrocinador del budismo, el Príncipe Regente Shotoku, aquélla era la religión establecida en Japón, coexistiendo con el tolerante culto sintoísta. Con el budismo llegaron las artes, las ceremonias, la literatura y la filosofía de una gran religión mundial, e, inevitablemente, también el sistema de escritura y las teorías de gobierno chinos. Los mecenas japoneses de las artes eran ya nobles y sacerdotes educados, de tal suerte que comenzó a surgir un concepto de las artes más elevadas. Este movimiento se intensificó con el establecimiento de la primera capital permanente del país,

Nara, en el año 710, siguiendo el modelo de la capital china de Ch'ang-an y rodeada por los templos budistas, cada vez más influyentes, y llegó a alcanzar mayor impulso aún tras la fundación de la capital Heian (Kyoto).
La escultura budista en el Japón fue por mucho tiempo dependiente de los modelos coreanos y chinos, y la búsqueda de un verdadero estilo nacional se prolongó hasta mediados del período de Heian (c. 900). No obstante, estos primeros siglos vieron el nacimiento de buena parte de la más grande escultura budista que subsiste en el Extremo Oriente, conmovedoramente inocente al principio, y más tarde grandiosamente cosmopolita.
Aunque la escultura a partir del siglo X fue casi siempre en madera, durante los primeros tiempos también se utilizó mucho el bronce, la arcilla y la laca; pero la piedra apropiada para la talla casi no existía. Estos materiales estaban pintados o dorados, aunque esta decoración rara vez ha subsistido. El haber creado una tradición escultórica monumental sin piedra supone una gran conquista.
El primitivo budismo del Japón fue aristocrático y elitista: el hombre superior podía aspirar a la condición de Buda mediante la contemplación. Las primeras tallas son, por lo tanto, sobre todo figuras o trincas de Budas o Bodhisatvas en actitudes contemplativas, como la figura de bronce dorado del siglo VIII del Bodhisatva Maitreya que se encuentra en el British Museum de Londres. El torso medio desnudo, la sonrisa apacible, el rostro dulce, la actitud distante pero sin rechazo son típicas de esta época, testigos de la esperanza que la nueva religión llevó a las duras realidades de la vida. Los ejemplos de mayor tamaño en madera son los Bodhisatvas del templo de Koryuji en Kyoto, y el convento de monjas de Chugiji, próximo a Nara.
Cerca del de Chugiji se encuentra el de Horyuji, el templo japonés más antiguo de cuantos subsisten (fundado por el príncipe Shotoku a comienzos del siglo VII) y, en realidad, el museo más antiguo del mundo. Muchas esculturas de este período primitivo se conservaron por allí, incluida una serie de cuarenta y siete Bodhisatvas contemplativos de bronce, todos ellos diferentes, y los únicos Bodhisatvas de madera en actitud erguida que se conocen, conocidos como el Kudara Kannon y el Kuze Kannon. Las proporciones exageradas, pero graciosas y misteriosas, y las sonrisas internas de estas figuras debieron de impresionar a los primeros conversos japoneses incluso más que lo que impresionan hoy. Hay muchas características de la escultura coreana en ellas, pero en cualquier caso, sólo es en Japón donde han subsistido estas figuras tan antiguas de madera.
Con la fundación de la capital en Nara en el año 710, la civilización china T'ang llegó al Japón. El retablo de figuras de arcilla de la Muerte del Buda que hay en la pagoda de Horyuji (c. 710) intenta emular los complejos grupos de piedra y los templos tallados en la roca de la dinastía china T'ang. Más ambiciosas como esculturas, las figuras del siglo VIII de los guardianes de arcilla del salón Hokkedo del templo de Todaiji tienen un internacionalismo seguro y clásico, típico de aquella época, pero que en ningún otro lugar se conserva tan bien. Estas atléticas figuras complementan la creciente grandiosidad de las enormes imágenes del Buda, que culminan con la estatua en bronce de dieciséis metros de altura del Vairocana del Todaiji. Esta, tras numerosas restauraciones, apenas es una imagen bella, pero indica el alto grado alcanzado por la tecnología del metal de mediados del siglo VIII.
El modelado escultural de la laca solía hacerse empapando de ella un paño grueso colocado en un marco de madera y concluyendo después con más laca. Este medio líquido daba ligereza y un refinamiento sin precedentes a la expresión facial. Un ejemplo de la máxima expresividad es el rostro central de la deidad de tres cabezas y seis brazos Ashura, que se encuentra en el templo Kofukuji de la ciudad de Nara (734). La escultura lacada más grande del Japón es la de 3,5 metros de alto del Bodhisatva erguido Fuku Kenzaku Kannon, en el



Un detalle de un Bodhisitva de madera del Salón de los Sueños del templo de Horyuji, Nara; madera dorada; altura de la estatua, 1,97 m.; siglo VII.



Hokkedo del templo de Todaiji, que es una obra maestra de la compasión en recogimiento.

Los complicados halos, los cetros y las gemas son características que llegaron a dominar la escultura budista en períodos posteriores, cuando la profunda inspiración religiosa había desaparecido.

Mientras la escultura budista expresaba las tradiciones más elevadas de Asia, persistía en Japón una veta más vigorosa y bárbara procedente de los pueblos nómadas de las estepas, cuya cultura había entrado en el país a través de Corea. Las grandes máscaras de madera *Gigaku,* del siglo VIII, muchas de las cuales se conservan aún en el templo de Horyuji, se utilizaban en una dramática danza de carácter burlesco que se celebraba en el templo. La viveza extravertida de estas máscaras parece secular en espíritu. Tras el período de Nara, los *Gigaku* fueron reemplazados por *Bugaku,* que servían para un espectáculo propio de la corte. Estas máscaras mantuvieron la firme tradición de lo grotesco, pero eran más pequeñas, más cómicas y con frecuencia tenían piezas movibles.

La segunda capital permanente del Japón, llamada Heian (la actual Kyoto), fue el centro político de la nación durante casi 400 años (493-1192), y del arte durante casi 1.200 años. Se necesitaron nuevas esculturas para los numerosos templos que fueron surgiendo en torno a la ciudad y para suministrar imágenes a las nuevas sectas religiosas procedentes de China. De estas últimas, la *Shingon* (una secta mística y esotérica) fue importante desde el punto de vista artístico. Sus ideas de un universo poblado por innumerables divinidades vino a servir de estímulo a un arte vivo que las representaba por separado o en grupos esquemáticos. Estos últimos se ceñían mejor a las pinturas (llamadas *mandalas),* pero existen grupos escultóricos, principalmente en el templo de Toji (Kyoto). En éste, la enorme figura principal, de pecho cuadrado, de Fudo, el Inamovible, sentado en unas rocas y rodeado por grupos de guardianes y divinidades, es una típica muestra del primitivo estilo monumental de Heian. Para esas fechas la técnica de esculpir las figuras partiendo de un solo bloque de madera adquirió relieve, y el resultado fue con frecuencia pesado, en el estilo chino T'ang tardío.

Durante el siglo XI, una importante innovación técnica se combinó con una mayor seguridad del gusto nativo japonés para dar entrada a la gran era de la escultura japonesa. El método fue el denominado *Yosegi,* mediante el cual se construía una figura con pequeñas piezas de madera, cada una de ellas tallada siguiendo la veta, y se cubría luego con yeso y se doraba o se pintaba. La mayor flexibilidad expresiva así obtenida daba incluso a las esculturas más grandes ligereza y movimiento. El creador de este estilo fue Jocho (fl. 1022-1057), cuya obra maestra es la figura sedente del Buda Amida, de tres metros de alto, que se encuentra en el Salón del Fénix del templo Byodoin, próximo a Kyoto. El culto de Amida, Misericordioso, que había de conducir a todos sus creyentes a su Paraíso Occidental, iba convirtiéndose en el más afín a los sentimientos japoneses. El dulce rostro tallado por Jocho respira paz, pero no es distante y mira con perceptible humanidad a los devotos. Las figuras en medio relieve de los divinos servidores que aparecen en el gran halo del Buda y las mayores que hay en torno a los muros del salón están hechos por miembros de la escuela de Jocho. Su gracioso movimiento es una característica nueva en la escultura japonesa. A pesar de los desastres naturales, Japón ha conservado los edificios de madera más antiguos que hay en el Lejano Oriente. Hasta c. 900 d. de C. las edificaciones reflejaban estilos arquitectónicos chinos y coreanos que ya no se podían contemplar en sus países de origen. Debido a que sólo se utilizaba madera y yeso ligero (las únicas partes duraderas eran las tejas y los remates finales de las vigas, de cerámica), raras veces intentaban proporciones grandiosas. La excepción es el Salón Principal del templo de Todaiji de Nara, construido para albergar al Gran Buda. La nave, que es una reconstrucción del siglo XVII, en un tamaño de dos terceras partes del original, es la mayor estructura de madera de todo el mundo. El estilo de techo doble es del Vestíbulo Dorado del templo Horyuji, del siglo VII, que es el edificio más antiguo de Japón y que refleja los estilos contemporáneos de Corea, como lo hace la pagoda algo posterior, irregularmente escalonada, del cercano templo de Yakushiji. Un estilo más sereno, de inspiración china y de proporciones casi helénicas, se conserva en los salones principales, del siglo VIII, de los templos de Shin, Yakushiji y Toshodaiji (Nara). El octogonal Salón de los Sueños, del templo de Horyuji, construido en 739, constituye un logro perfecto y no repetido.

La influencia directa del continente disminuyó a partir del año 900. Entonces empezó a surgir un estilo más propio para atender a los gustos refinados pero no austeros de la aristocracia de Kyoto. Entre los ejemplos que subsisten están la pagoda, complicadamente simétrica del templo de Diagoji, construida en 951, cuya elegancia mundana se ve realzada por el trabajo sobre madera pintada de rojo, y el Salón del Fénix del Byodoin (Uji), construido en 1053, con la intención de evocar la forma de un ave fénix con las alas extendidas. En su origen fue un palacio, y sus galerías comunicaban las alas con el edificio principal, medio cerrando un jardín y un lago interior, en el estilo secular y aristocrático del último período de Heian. Ambos edificios poseen un complicado sistema de viguería con impostas entrecruzadas para conformar un piso funcional a la par que decorativo sobre las columnas principales y bajo el techo de tejas, característica que se empleó muchos después.

Pocas pinturas han subsistido anteriores al siglo XI, y la mayor parte de ellas sobre superficies duras: paredes, puertas de madera, columnas, santuarios e incluso instrumentos musicales. Sólo un puñado de pinturas sobre papel cáñamo y seda quedan de estos primeros siglos. Pero nuestro fragmentario conocimiento se vio incrementado gracias al descubrimiento, en 1972, de unos murales de fines del siglo VII, en una tumba encontrada en Takamatsuzuka, región de Asuka. Es una tumba no budista, pero decorada en plena época budista, y nos ofrece pruebas de continuidad artística. En las paredes hay escenas de servidores que marchan en procesión, casi todos ellos en verdes, rojos y amarillos, con un pronunciado contorno en negro intenso, y unos vigorosos retratos de los animales que custodian las cuatro esquinas. La mezcla de estilos coreanos y chinos nos sugiere una síntesis, típicamente japonesa, de culturas extranjeras. Los pigmentos minerales, como los que se encuentran en los murales del continente, y las paredes preparadas nos demuestran que se había alcanzado total competencia técnica.

La cabeza de un guardián de arcilla del templo Todaiji, Nara; siglo VIII. Altura de la estatua, 3,3 m.



Los murales budistas de Horyuji, del siglo VIII, quedaron casi totalmente destruidos en el incendio de 1949. Representaban cuatro paraísos budistas poblados por multitud de seres celestiales. Eran monumentos del estilo T'ang chino, graves, elevados, agraciados, pintados con un doble contorno en rojo y negro, y con ricos colores dominados por el negro, púrpura, el rojo oscuro y el amarillo. Puede que participaran artistas extranjeros, pero durante el período de Nara había más de cien pintores oficiales, la mayor parte de los cuales debieron de ser japoneses. A partir de estas fechas, casi siempre hubo pintores oficiales. Los mismos pigmentos de los murales de Horyuji se utilizaron en los paneles de madera y las columnas de la pagoda de Diagoji (951), pero la elevada gravedad se iba convirtiendo en una suavidad más japonesa, y los seres celestiales tienen una humanidad notable. Este proceso llegó aún más lejos en

El octogonal Salón de los Sueños del templo de Horyuji, Nara; construido en 739.

la representación de escenas paradisíacas, situadas en un paisaje muy japonés en las puertas, de mediados del siglo XI, del Salón del Fénix. Estas son las últimas grandes obras monumentales pintadas como murales sobre superficies sólidas. El auténtico estilo japonés que surgió entonces era más festivo, con pigmentos más cálidos y más claros sobre papel o seda. Durante la última parte del período de Heian, las mejores técnicas de montar el papel y la seda como rollos colgantes o manuales estimularon el desarrollo de nuevos estilos y formatos japoneses. El período comprendido entre los años 1050 y 1300 constituyó la gran época de la pintura budista:

elevada, sentimental, cálidamente colorista, de trazo sensitivo. La esotérica secta *Shingon* y las populares amidistas suministraron la mayor parte de la inspiración y de los temas. Las numerosas divinidades —bondadosas, feroces o misteriosas— de la doctrina *Shingon* estuvieron mejor representadas en la pintura, donde su complicada iconografía pudo expresarse con mayor sutileza y equilibrio que en la escultura. La gran pintura, de mediados del siglo XI, de Dai-itoku-myoo (Museum of Fine Arts, Boston) y el famoso Fudo «azul» (Shorenin, Kyoto) constituyen magníficos exponentes. En esta última pintura, el dios de cuerpo azulado, con tres rostros y múltiples brazos y piernas, sentado sobre un toro verde, es una imagen recia pero bella. El halo rojo hiriente simboliza la energía y al mismo tiempo ofrece el modelo decorativo perfecto para el fondo. Esta obra nos muestra las nuevas características que dan fuerte sabor a la pintura budista de Heian de Kamakura: un ligero trazo lineal negro, perfilado con libertad en un estilo semicaligráfico; el empleo de blanco cáscara de huevo debajo de los colores para darles profundidad, pródigo detalle en los brocados, y el uso de pan de oro *(kirikane)* sobre los ornamentos del cuerpo, cetros, etcétera. El *kirikane* incrustado en complicados patrones constituyó el principal elemento de muchas pinturas del período de Kamakura (1192-1233) y las transformó en imágenes doradas semiesculturales.

La consoladora doctrina amidista predicaba que el Buda Amida llevaría a todos sus fieles, cuando murieran, a su Paraíso de Occidente. A partir del siglo XI, los templos y los mecenas ricos hicieron muchos encargos de obras suntuosas, que mostraban al gran Buda, con una cohorte de divinos servidores y músicos, que descendía a la Tierra para recibir el alma del creyente cuyos pensamientos, mientras agonizaba, se volverían hacia su salvador al extender delante de sus ojos los rollos colgantes. La obra más grande es el tríptico del siglo XII, que se encuentra en los templos del monte Koya, en la Prefectura de Wakayama. La figura central resplandece con *kirikane,* mientras que los ropajes de los servidores están pintados con ricos y densos colores y sus cuerpos son blancos, sombreados de rosa. Todos se encuentran unificados por las nubes blancas arremolinadas sobre las que descienden a la Tierra. Este fue el prototipo de composición de muchos *Amida Raigo* (pinturas del Descendimiento de Amida).

El período de Kamakura (1192-1233) continúa esta tradición hasta c. 1300, después del cual la pintura búdica comenzó a perder su convicción y se fue convirtiendo en una mera producción inconográfica. Los colores predominantes del período de Kamakura son más sombríos, y las composiciones, más racionales, reflejando el espíritu grave de la época. Una de las figuras favoritas de este período fue la de Jizo, Salvador de almas. Era un aspecto del Buda Amida, representado por regla general como un monje compasivo de cabeza rapada, que sostiene un báculo y una joya sagrada. Su rostro humano encaja en las tendencias naturalistas de la época; el uso de *kirikane* con sombríos colores sobre sus vestiduras le impartía una contenida e introvertida riqueza. El dinamismo característico de este período estuvo mejor expresado en la escultura, y en los rollos manuales narrativos.

El patronazgo de las artes durante el período de 900-1150 estuvo dominado por la aristocracia de Kyoto y por los grandes templos de sus proximidades.

La disminución de la influencia china después del año 900 estimuló nuevos estilos japoneses de arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas y literatura, patrocinados todos ellos por estos nuevos estamentos sociales, en particular por la familia predominante, los Fujiwara.

La arquitectura nacional se hizo más íntima; frágiles mamparas deslizantes cubiertas del papel *(shoji)* y biombos plegables portátiles *(byobu)* fueron utilizados para separar espacios abiertos de los pisos, que se levantaban sobre el nivel del suelo, apoyados sobre bajos pilotes. Las referencias literarias de esta época dicen que estas mamparas estaban decoradas con escenas tomadas del mundo de la naturaleza, especialmente paisajes en las cuatro estaciones y los doce meses, así como con bellos parajes. Se les llamó *Yamatoe,* es decir, «cuadros japoneses» en contraposición con los *Kara-e* o «cuadros chinos», la mayor parte de los cuales deben de haber sido grandes escenas imaginarias de paisajes montañosos, como el que se conserva en el cuero de un laúd que se encuentra en un depósito de mediados del siglo VIII, *Shosoin,* de la ciudad de Nara. Los *Yamatoe* representaban los paisajes de la región de Kyoto y Nara, con sus típicas colinas redondeadas, con un marcado sentimiento por las estaciones cambiantes del año, humanizadas con el añadido de edificaciones domésticas y personas que se dedicaban a sus tareas ordinarias. Los ejemplos más antiguos que subsisten son los paraísos budistas en las cuatro estaciones que se encuentran en las puertas del templo de Byodoin. Todas las características de este estilo están presentes; el punto de mira por encima del primer término de la composición, sito en las lejanas colinas; el sencillo contorno negro, con colores claros, en su mayoría sin mezclar; el agua representaba mediante trazos lineales de color negro muy junto, que representan las ondas; el amoroso detalle con que están pintados los árboles, las flores, la gente y las criaturas silvestres, así como la ausencia de una perspectiva sostenida y de una proporción entre las distintas partes integrantes de la composición. Éste es un arte de carácter íntimo, en el que el cielo queda casi omitido por el elevado horizonte. Este estilo reaparece en biombos con paisaje y figuras religiosas, como los del siglo XI del templo de Toji, en Kyoto. Estos biombos se utilizan en las ceremonias budistas de ordenación. Para entonces, se pensaba que la visión japonesa de la naturaleza era lo suficientemente elevada para tales propósitos, y ésta viene a formar la base de las posteriores escuelas de arte de gusto nativo.

En este período, las pinturas *Yamatoe* pequeñas ilustraban álbumes caligrafiados de poesías, ninguno de los cuales subsiste. En el siglo X había surgido una caligrafía totalmente japonesa. Importante como era la caligrafía en la civilización china, los japoneses nunca sobresalieron en el trazado cuadrado, tan afín a los gustos chinos. Pero con el desarrollo, desde formas de caracteres muy simples, de un silabario llamado *hiragana* para expresar los sonidos japoneses, surgió un estilo muy cursivo y fluido de caracteres caligráficos. Sus principales practicantes fueron frecuentemente damas de la corte de Heian, mientras que los caballeros se mantuvieron fieles por convención a la escritura china. La naturaleza poética, femenina, de este estilo casaba muy bien con los cortos poemas de temas de la naturaleza llamados *Waka,* que podían escribirse con unos cuantos trazos del pincel. A partir del siglo XII quedan *shikishi,* hojas de *collage* con papeles teñidos que hacen juego, en cada una de cuyas páginas se escribía un poema. Estas manifestaciones

se encuentran entre las producciones más finas y elegantes de la civilización de la corte de Heian. Fue tal el rango de la caligrafía en Japón, que estas expresiones han subsistido, mientras que las pinturas no.
Sólo quedan pinturas de álbumes que ilustran estas hojas de *collage* de fechas posteriores, pero su estilo fue, verdaderamente, la base para los rollos manuales que fueron los próximos en desarrollarse.
La *Narración de Genji,* escrita c. 1000 por la dama Murasaki, fue la más importante de las historias novelescas en prosa transcritas a la caligrafía *hiragana* en forma de rollo manual a partir del siglo X. Llegaron a contar con ilustraciones anejas, y un tramo de escritura iba seguido por otro de pinturas, a medida que se iba desenvolviendo el rollo de derecha a izquierda. Estos *emakimono* (rollos manuales con pinturas) diferían técnicamente del único rollo ilustrado más antiguo que nos queda, el *Ingakyo* del siglo VIII (una versión en el templo Jobun Rendaiji del Kyoto). Éste versaba sobre la vida del Buda en un estilo bastante primitivo; las columnas de escritura, en caracteres cuadrados, corren seguidas a todo lo largo de la parte baja del rollo, pero las columnas eran muy cortas para permitir la libertad necesaria para una buena escritura *hiragana.*
Los fragmentos más antiguos que quedan de rollos manuales de la *Narración de Genji* (algunos se encuentran en el Museo Tokugawa, Nagoya) nos muestran un estilo de ilustración ya maduro a comienzos del siglo XII. El punto de vista es casi vertical por encima de las edificaciones representadas, a las que nos asomamos como si carecieran de techo. Las vigas de los edificios están representadas mediante trazos tirados a regla, sin escorzo. La historia está ilustrada emotiva y simbólicamente, porque las situaciones emotivamente sutiles atraían a los lectores aristocráticos. Los rostros están trabajados de modo rutinario: dos trazos oblicuos para los ojos; un gancho para la nariz; los sentimientos femeninos se expresan mediante ondulantes trazos negros de sus largos cabellos. El colorido es rico, con púrpura, amarillos oscuros, naranjas, verdes y rojos oscuros: una paleta lujosa que raras veces se repite en el arte japonés posterior.

La cultura budista y feudal (1192-1573).—Las guerras civiles de mediados del siglo XII entre los clanes Taira y Minamoto concluyeron con la victoria de estos últimos, al mismo tiempo que con la época cortesana. Su jefe, Yoritomo, era un militar de provincias. En el año 1192 fue nombrado Shogun (generalísimo) y trasladó su capital al pequeño pueblo de Kamakura, en el este de Japón. Este gobierno era feudal. En vez de gobernadores nombrados por la burocracia de Kyoto, Japón estuvo regido por señores locales leales a Yoritomo. El arte ya no fue tan inspirado desde la capital como antes. Comenzaron a surgir centros de cultura en las provincias, y los árbitros del gusto fueron ahora hombres de acción. El arte se convirtió en más naturalista y energético, menos exquisito, con frecuencia más ocupado por la gente común. El budismo Zen llegó a dominar intelectualmente otras sectas religiosas y el período Muromachi (1392-1573) fue el más grande del arte Zen. Los años 1150 y 1350 presenciaron asimismo el florecimiento de esa forma de arte tan típicamente japonesa que es el rollo manual narrativo. El interés cada vez mayor por las cosas, los lugares y las ideas nuevas ensanchó los temas, y los estilos se hicieron más variados para acompasarse, a ellos. Cada vez se pintaban secciones más grandes y seguidas, con una organización pictórica magistral, mientras que los espacios dedicados a texto se iban achicando. En el siglo XIV, la capacidad para organizar una composición larga fue declinando, y las franjas de nubes que se encuentran en obras anteriores se fueron transformando en largas barras formales que unían las diferentes secciones de la narrativa de un modo arbitrario.

Detalle de un rollo de las *Narraciones de Genji;* en la segunda mitad del siglo XII. Fundación Tokugawa Reimekai, Tokio.



El último estilo de Heian, utilizado para novelas cortesanas y colecciones de poemas (1000-1192), se fue haciendo menos distinguido durante el período Kamakura (1192-1333), pero su espíritu continuó en el *hakubyo,* estilo de «dibujo blanco», hecho con tinta gruesa y lustrosa, realzada con laca sobre un papel blanco impoluto. Esa forma, exclusivamente japonesa, era casi caligráfica. Las sinuosas hebras negras del cabello de las damas formaban el elemento principal del diseño.
Existía poco interés por la gente común entre los aristócratas patrocinadores del arte de Heian, aunque recientes descubrimientos de unas chispeantes caricaturas de artesanos bajo los bordes de algunas pinturas budistas con marco sugieren la existencia de una tradición oculta. Esto se hizo patente durante las Guerras Civiles, particularmente en las vigorosas escenas de multitudes representadas en la *Historia del Ban Dianagon* (Colección Sakari, Tokio), que pudo haber sido obra del pintor de la corte Mitsuhiro (c. 1150). El nervioso estilo gráfico de las figuras y la personalidad individual de sus rostros inició una tradición que todavía persiste. Otros buenos ejemplos son *Las leyendas del monte Shigi* (Choyosonshiji, Nara), del siglo XII, y el *Fikutomi Zoshi Emaki,* del siglo XIV (Museum of Art, Cleveland).
En la ilustración de historias bélicas basadas en las recientes guerras civiles, la organización pictórica necesaria para tratar grandes escenas multitudinarias de movimiento y acción alcanzó su cenit. La sección de *La historia de la insurrección Heiji* (siglo XIII; Museum of Fine Arts, Boston) que ilustra el incendio del palacio Sanjo de Kyoto es una obra maestra de movimiento adaptada a un formato estrecho para conseguir un diseño satisfactorio. Trazos lineales cuidadosamente tirados a regla de los edificios enmarcan la escena y le dan estabilidad. Los techos marrones, vistos desde arriba, forman gruesas barras que unifican la composición. A lo largo de la parte baja izquierda avanza una carga de soldados y caballería, pintadas con vivos detalles. El lado derecho superior está cubierto por las terribles llamaradas y el humo del palacio incendiado, transformados en un bello diseño blanco con bordes rojos. Otra pieza de este tipo registra las invasiones mogólicas de 1274 y 1281, y *La última Guerra de los Tres Años* (1347) es uno de los postreros grandes rollos manuales (Museo Nacional de Tokio). Una buena dosis de belleza y de puro entretenimiento se insinuó en los rollos búdicos y sintoístas que representaban los horrores del infierno, las historias de los santos y la fundación y los milagros ocurridos en templos y santuarios. En estos últimos, el estilo de paisajes *Yamatoe* alcanza su cenit, sobre todo en los encantadores paisajes recogidos en la *Vida del monje Ippen,* por En'i 1299 (Kankikoji, Kyoto).
Ejecutada sobre seda, cosa poco usual, narra las andanzas apostólicas de Ippen por todo el Japón y representa con líricos detalles los paisajes reales de cada región, así como la vida cotidiana de la gente. Hay un cierto toque de racionalismo chino Sung en estas escenas, pero no hay duda de que los japoneses de aquellas fechas respetaban profundamente la estructura de su país. Estos sentimientos tuvieron su origen en el sintoísmo, pero fue un nuevo sentimiento de orgullo por sus pueblos y sus dioses lo que revitalizó la pintura religiosa. La doctrina *Suijaku* de que lo dioses sintoístas eran manifestaciones de las divinidades búdicas la estimularon aún más. Aparte de los rollos manuales, existen muchos otros rollos colgantes de los períodos Kamakura y Nambokucho (1912-1333 y 1333-92), que nos muestran santuarios y templos emplazados en sus paisajes nativos, poblados de grandes figuras de sus dioses guardianes. La obra más grande del sintoísmo es el *Kitano Tenjin Engi* (Santuario de Kitano, Kyoto). Es el rollo más grande de todos, con más de 50 centímetros de alto, y recoge escenas de la vida de Michizane, un sabio del siglo IX, que murió en el exilio, y la erección de su santuario. Fechado en el año 1219, su principal interés radica en los vividos detalles de la vida humana y de la naturaleza, pero empieza a mostrarse una selección de materiales escogidos por la propia composición pictórica. La gente y los animales, así como el arbolado, las rocas y los edificios, se distribuyen en la página con una seguridad monumental que es el sello del genio decorativo japonés. La línea tiende a convertirse en ornamental en sí misma, y los colores, cálidos, brillantes y puros, se disponen en espacios claramente separados. Aquí se encuentra ya un anticipo del estilo *Rimpa* de los siglos XVII a XIX. Esto se aprecia mejor aún en la *Vida del monje Honen* (mediados del siglo XIV; Chion'in Kyoto), ingente obra compuesta de muchos rollos. En algunas partes de la obra, el estilo *Yamatoe* de las colinas de contornos redondeados se simplifica hasta que éstas se convierten casi en bandas concéntricas de tintas gris, azul, verde y dorada. Hasta el comienzo del siglo XII, los perfiles pincelados con tinta de las pinturas *Yamatoe* y búdicas habían sido delicados y flexibles, pero desprovistos de dinamismo. Durante este siglo XII se produjo en Kyoto un elevado grado de pericia en los puros bosquejos a la tinta de divinidades del culto *Shingon,* para propósitos inconográficos, particularmente en los templos de Toji, Ninnaji y Diagoji de Kyoto, en donde se conservan grandes colecciones de tales bosquejos. Buenos como eran, surgió una nueva línea dinámica bajo la influencia de China y de Corea en el templo de Kozanji de Takao, próximo a Kyoto. La obra más famosa de esta escuela (el templo de la cuasi mística secta Kegon) es el juego de rollos de finales del siglo XII, con escenas de animales, llamados *Choju Giga,* una serie de sátiras de la vida clerical de aquella época. Trabajados a la tinta y desprovistas de color, el trazo lineal es más suelto que nunca lo había sido antes y se usa sombreado a la tinta para sugerir volumen y movimiento. Las escenas de la lucha de las ranas y los conejos son una sátira entusiasta representativa del mundo de los hombres. Se atribuye esta obra a un monje, Toba Sojo, por quien este tipo de trabajo se suele llamar *Tobae.*
Las posibilidades del trabajo a pincel se explotan aún más en los rollos algo posteriores del templo de Kozanjis que representan escenas de la vida de los monjes Gisho y Gengyo, de la secta religiosa Kegon, que son narraciones románticas de aventura y de amor. Los colores se mantienen deliberadamente pálidos, de suerte que pueda observarse con propiedad la línea emotiva y pictórica. La aguada de tinta se mezcló también con oro, verde y azul para lograr una gama de tonos más amplia, técnica adoptada por la pintura posterior. El artista que produjo estas obras, el monje Enichi-bo-Jonin (fl. 1210-1230), es también el autor del memorable rollo colgante del templo de Kozanji del patriarca Myoe sentado en el bosque cercano, sumido en meditación. La línea gruesa y expresiva del arbolado y las rocas imparte un sentido de unidad a esta visión mística de un hombre en el mundo natural.
La Escuela Takuma de pintores budistas (denominada así en honor a su fundador, Takuma Tamenji, que trabajó a finales del siglo X) estuvo inspirada a partir del siglo XII

por influencias del estilo chino Sung. En lugar de las líneas simples y los fondos formales de la pintura búdica de Kamakura, estos artistas utilizaron un lineamiento nervioso con menos decoración y frecuentemente fondos al estilo chino de paisajes a la tinta. Los paneles que representan a doce divinidades que se atribuyen a Takuma Shoga, de fines del siglo XIII (templo de Toji, Kyoto), constituyen espléndidos exponentes de este enérgico estilo. Los retorcidos retratos de los apóstoles budistas llamados *Rakan* fueron creados por esta escuela y continuados luego, hasta fechas tan tardías como los comienzos del siglo XV, por *Mincho*.

El pronunciado individualismo del *Shogun* Yoritomo y el de sus capitanes favoreció el retrato realista. El modelo quedó establecido por el cortesano Fujiwara Takanobu (ob. 1205). De sus tres retratos de grandes dimensiones que subsisten en el templo Jingoji de Takao, en las cercanías de Kyoto, el más famoso es el del mismo Yoritomo. Su rostro enjuto y sus ojos duros y acerados son inolvidables. La masa negra de las vestiduras ceremoniales de su figura sedente lleva más la atención de los observadores hacia su rostro. Los rollos manuales con retratos de anteriores emperadores, cortesanos y caballos famosos e incluso el de toros rituales notables, expresan también el espíritu naturalista de esta época. El retrato, tanto en la pintura como en la escultura, fue una de las glorias de la cultura de Kamakura. A partir del siglo XIV la inspiración y la fuerza de la escultura y la pintura búdica fueron decreciendo y, en cierta medida, la habilidad nativa para modelar figuras y rostros plásticos pasó a la confección de máscaras. Un estilo más sutil se usó para las máscaras del drama No, forma estática y contenida de representación danzada de una obra poética que se desarrolló a lo largo del siglo XIV. Se consiguieron delicadas expresiones mediante una talla refinada y una pintura muy delicada sobre yeso grueso. Las máscaras estaban destinadas a personajes fijos del repertorio, como, por ejemplo, una mujer joven, y podían reflejar modos temperamentales del propio actor.



El retrato de Yoritomo por Fujiwara Takanobu (1142-1205). Templo Jingoji de Takao, próximo a Kyoto.

El budismo Zen estimulaba a todos los hombres a que descubrieran sus propias naturalezas de Budas y la naturaleza de la existencia, mediante la contemplación y la acción. Atraía en cierto sentido a todas las clases sociales influyentes: a la aristocracia, por su calidad estética; a los sacerdotes y a los estudiosos, por su seriedad (aun cuando distaba mucho de ser solemne); a los guerreros *samurai,* por su aguzamiento de la acción intuitiva en las artes marciales. El Zen fue, pues, por accidente de la época, adecuado para conseguir el dominio cultural en el período Muromachi (1392-1573), cuando estas tres clases eran poderosas.

Los monumentos más duraderos del Zen en Japón son sus templos y jardines. La mayor parte de los más grandes están en Kyoto. En ellos, la formalidad y comparativa grandeza de los edificios y los jardines de Heian y Kamakura quedan relegadas al olvido. El gran templo Zen comprendía un conjunto de modestos edificios, nunca ostentosos, aun cuando fueran grandes, cada uno de ellos amurallado en su jardín propio, y



Máscara de mujer joven utilizada en el drama No; c. 1800. British Museum, Londres.





Parte del complejo del templo de Daitokuji, en Kyoto.

Un jardín de rocas en el complejo del templo de Daitokuji, en Kyoto, construido en 1509.

dispuestos a lo largo de avenidas cercanas o limitadas por árboles. El más famoso de todos es el de Daitokuji, en Kyoto, enorme complejo de subtemplos y cuna de las artes Zen durante el período Muromachi.
Todos los jardines están diseñados para poder favorecer la contemplación. Ninguno de ellos tiene flores, por lo que están verdes en cualquier estación del año.
Los más grandes son los del tipo denominado de «paisajes prestados», en los que las colinas circundantes se encuentran incluidas dentro de un diseño con lagos, lomas

y follaje. Los más conocidos están en el Pabellón Dorado y en los cercanos templos de Ryoanji. En este último se encuentra también el jardín de rocas más famoso, un pequeño recinto acotado que puede contemplarse desde una galería cubierta y que consiste actualmente en unas cuantas rocas cubiertas de musgo, colocadas entre un verdadero mar de guijos oblicuos, pero en tiempos inclía unos cuantos árboles. La importancia de los jardines llegó a su culminación en el templo del Musgo de Kyoto, auténtica fantasía paisajista, con suaves ondulaciones musgosas que rodean estanques y sombreado por árboles, en donde los edificios pasan casi inadvertidos.
Los pabellones Dorado y Plateado, ambos de origen secular, son los monumentos más característicos de la arquitectura doméstica de las clases elevadas del período Muromachi en Kyoto. El primero de ellos fue la mansión del dimitido *Shogun* Yoshimitsu, del año 1395 al 1404. Tiene, cosa poco usual, tres pisos, en vez de uno, está recubierto de pan de oro, otra característica excepcional. Desde su piso superior el devoto del Zen podía entrar en contemplación, abarcando con la mirada el lago cercano y el «paisaje prestado», de superlativa belleza. El pabellón es de estructura sumamente ligera y domina un apacible lago de serena quietud sobre el que parece flotar. El pabellón Plateado *(Ginkajuki)* está relacionado con otro árbitro del gusto, el *Shogun* Yoshimasa (quien ejerció su dominio desde el año 1449 al 1474). Con una fachada sencilla de madera, es el epítome del contenido gusto Zen de esta época.
En los jardines del pabellón Plateado se dio quizá la primera muestra de una Casa de Té, con un piso que medía cuatro y media esteras (es decir, unos 7,5 metros cuadrados). La Ceremonia del Té tuvo su origen en las austeras prácticas religiosas Zen en China, pero fue en la ciudad de Kyoto durante el período Muromachi donde se convirtió en una reunión de amigos cultos, congregados en una simplicidad cuidadosamente preparada, para beber té de acuerdo con una forma prescrita y para conversar de los utensilios empleados, de la arquitectura de la casa, del arreglo floral y de las pinturas o la caligrafía, por lo general a la tinta sólo, que adornaban la alcoba, llamada *tokonama.* Su importancia artística estriba en que todo este ceremonial era el marco estético en el que se reunían los hombres de gusto y donde éstos contrastaban sus criterios respectivos. Esto daba un sentido estético unificador a buen número de artes distintas.
Naturalmente, dentro de esta forma evolucionada la ceremonia incluía muchos aspectos que no eran originalmente Zen.
La Ceremonia del Té, llamada en japonés *cha-no-yu,* se desarrolla de tal manera, que los asistentes deben entrar en la sala de rodillas, con lo que el ritual comienza simbólicamente con humildad. Este tono continúa en la meticulosa ceremonia que sigue a continuación, para lo que el maestro ha seleccionado con esmero los diversos utensilios. El más famoso exponente de la Ceremonia del Té fue Sen Rikyu (siglo XVI). En el medio artístico, dominado por el estilo chino, del período Muromachi de Kyoto, las tradiciones pictóricas chinas inevitablemente

El jardín de los musgos del palacio Katsura de Kyoto, diseñado por Kobori Enshu (1579-1647).





hicieron una entrada algo tardía en el arte japonés. La pintura a la tinta fue uno de los medios por los que los sacerdotes Zen podían buscar la realidad, y los propios paisajes idealizados chinos, como los jardines de rocas, inspiraban la meditación. La existencia de nuevos mecenas que apreciaban el arte chino inspiró profundamente un florecimiento de esta pintura en el siglo XV. Se halla en las mamparas deslizantes de los templos Zen, en los rollos colgantes que penden de los interiores de las Casas de Té y en los rollos manuales y en los álbumes que leían los conocedores y bibliófilos. Los primeros intentos de pintura monocroma de finales del siglo XIII y comienzos del XIV son poco estimulantes comparados con los modelos chinos, pero ya para el año 1415, por lo menos una obra maestra de arte, un rollo colgante sobre la parábola Zen *Pesca de un pez-gato con una calabaza,* había sido pintada por Taiko Josetsu para el templo Sokokuji de Kyoto, que fue uno de los primeros centros de arte (la pintura se encuentra ahora en el templo Myoshinji de Kyoto). El rollo nos muestra ya el apego japonés por la aguada con tinta y colores de sutiles matices, que son decorativos más que simbólicos. Esta tendencia continuó en las obras (todas atribuidas) de su discípulo Tenso Subun (fl. 1426-1465), cuya visita a Corea puede explicar su gran interés en la profundidad espacial y en el distanciamiento de planos. Un magnífico paisaje hecho por su alumno Tenyu Shokei (Museo Nacional, Tokio) tiene la característica división en un primer término de protuberancias rocosas, pabellones y árboles; un término medio de agua, niebla y disminutos retazos de tierra difuminada, y un lejano fondo de montañas casi verticales, bordeadas de aguada azul. Otros artistas que pintaron en el estilo de Shubun fueron Gakuo (fl. 1504-1520), Bunsei (fl. mediados del siglo XVI) y Kenko Shokei (fl. c. 1478-1506). Los efectos de niebla en composiciones a la aguada alcanzaron su apogeo en el Daisen'iu, así como en otra serie del año 1941, las mamparas corredizas de Soami (ob. 1525) y en aproximadamente en el templo de Shinjuan y atribuida a Jasoku II (ambos, templos auxiliares del Diatokuji de Kyoto). Las *fusuma* (puertas corredizas) de este lugar de tesoros de pinturas a la tinta son las más antiguas que subsisten de esta clase, y están hechas como composiciones seguidas a todo lo largo de cuatro puertas corredizas forradas de papel. También se hallan aquí los comienzos de otros estilos de paisajes a la tinta, entre ellos el dinámico *haboku* (salpicado de tinta), de origen chino. Se sugiere todo un paisaje con unas cuantas enérgicas salpicaduras de tinta, ejecutadas en un momento de elevada concentración inducida por la meditación Zen.

El *haboku* fue uno de los estilos artísticos en que demostró dominio el alumno de Shubun Sesshu Toyo (1420-1506), considerado por los japoneses su mejor artista. Entre todos los pintores japoneses, Sesshu fue inusitadamente grave y serio. Su línea característica es densa; su sombreado a la tinta, sólido; sus paisajes, racionales y convincentes: todo ello se explica probablemente por su viaje a China. El famoso rollo

El ciprés, biombo, por Kano Eitoku (1543-1590); color sobre papel con pan de oro: 1,7 × 4,6 m. Museo Nacional, Tokio.



paisajista que se encuentra en la colección (Museo Mori, Chofu) es una obra de compleja unidad, sólo igualada en China. En el magnífico apunte de gran tamaño del famoso panorama de Ama-no-Hashidate (Museo Nacional de Kyoto), el artista transfirió su elevada visión de un paisaje imaginario a otro real. Durante el período Muromachi tardío, el único gran pintor Zen a la tinta fue Sesson Shukei (c. 1509-pos. 1589). Trabajó de manera independiente en el nordeste del Japón, siempre inspirado por las obras de Sesshu, y su técnica es deliberadamente tosca; su obra impresiona por su profunda sinceridad religiosa.
En el siglo XV se crearon dos escuelas que habrían de dominar la pintura oficial hasta mediados del siglo XIX. Los miembros de la Escuela *Tosa* habían sido los artistas de la Corte durante algún tiempo (mantenían que la Escuela había comenzado en el siglo XIII) y eran los custodios de la tradición *Yamatoe* de los rollos, los álbumes y las mamparas decorativas. Su miembro más conocido fue Tosa Mitsunobu (ov. 1521), quien en 1502 pintó una excelente versión de *Kitano Tenjin Engi,* situándose firmemente entre los grandes maestros de la tradición de los rollos de mano.
La Escuela *Kano* comenzó con Kana Masanobu (1454-1490), quien llegó a ser director de la academia establecida por los Shoguns de Ashikaga. Era amidista, y su nombramiento concluyó con el dominio Zen de la pintura a la tinta, abriendo así el camino a la manera decorativa secular *Kano.* Las pocas obras que nos quedan de él se encuentran principalmente en el templo Diatokuji, que permaneció como centro del estilo Kano por más de un siglo después de su muerte. Sus obras nos muestran pronunciados contrastes entre las rocas y los árboles, densamente perfilados y sombreados y las nieblas delicadamente difuminadas que comienzan ya a adquirir una significación más decorativa que representativa.
Su hijo Motonobu (1476-1559) desarrolló aún más el estilo de su padre: decoró estancias enteras con pájaros, árboles y figuras de grandes proporciones, sobre fondos de paisajes, y fijó el repertorio técnico de la escuela. Sus obras maestras son las puertas corredizas del Daisen'in (en el complejo de templos de Diatokuji, Kyoto) y del Reiun'in (en el templo Myoshinji, Kyoto). Motonobu utilizó más el color que los anteriores pintores a la tinta. Su matrimonio con la hija de Mitsunobu señaló la unión parcial de las escuelas *Tosa* y *Kano,* dando así paso a su futura cooperación y a la influencia mutua de sus respectivos estilos. Un resultado importante fue el uso de aguadas doradas en las composiciones a la tinta sobre mamparas, lo que condujo a la eclosión de este género en el período Momoyama.

La era de la cultura urbana (1573-1867).—El período Momoyama (1573-1615) fue de luchas y gran vitalidad. Tres jefes no aristocráticos, Oda Nobunaga (1534-1582), Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) y Tokugawa Ieyasu (1542-1616), unificaron el país tras las revueltas y disturbios de la última parte del período Muromachi. Nobunaga dio fin al largo estancamiento de un siglo de guerras civiles mediante un cambio decisivo en el equilibrio del poder que inclinó la balanza hacia una dominadora alianza de los señores feudales leales a él. Hideyoshi completó la reunificación del país; inició un sistema de rígido control central y dirigió la primera aventura bélica extranjera japonesa invadiendo Corea. Ieyasu le siguió en esta línea, destruyó la última resistencia al poder central y creó un complicado sistema burocrático de gobierno que controlaba casi todos los aspectos de la vida y que duró hasta 1867. También expulsó a la mayor parte de los europeos, reprimió el cristianismo y dio los primeros pasos que condujeron al Japón al aislamiento. Estos hombres, en sus castillos y fortalezas, se convirtieron en los nuevos mecenas y patrocinadores del arte. El espléndido castillo de Hidegoshi en Momoyama dio su nombre al período comprendido de 1573 a 1615. La llegada de comerciantes y misioneros europeos, la invasión de Corea (1592 y 1597) y el tráfico comercial con China y el Sudeste Asiático ensanchó por algún tiempo los horizontes del pueblo japonés. A partir de entonces, la clase dominante en las artes fueron los *samurai* y los grandes mercaderes, cuyas actitudes se fusionaron para formar una clase media con gustos de un refinamiento sin precedentes. En 1603, Ieyasa estableció su gobierno Tokuyana y trasladó la capital a Edo (la actual Tokio), dejando una corte sin poder en Kyoto. El período desde esta fecha hasta 1867 lleva el nombre de Edo (o el de Tokugawa, por el apellido de Ieyasu); en la propia ciudad surgió una nueva sociedad consumista, al estilo moderno. Aunque en Edo floreció una vigorosa cultura popular, Kyoto siguió siendo el centro de las escuelas de arte, tanto de las tradicionales como de la mayoría de las nuevas. En el



Paisaje con cascada, por Sesshu (1420-1506); tinta sobre papel. Colección del marqués de Hosokawa, Horishige.

año 1639, los Tokugawas proscribieron el cristianismo e impusieron el aislamiento del país, apartándolo del mundo exterior. Unos cuantos mercaderes chinos y holandeses autorizados, aun cuando sólo dentro de una zona limitada a Nagasaki, llevaron consigo de sus países de origen un puñado de libros y pinturas que los artistas japoneses aprovecharon como base para nuevas escuelas de arte, pero el tono general de todo este período histórico fue introspectivo, con interés especial en las artes menores y aplicadas: el grabado, el lacado, el trabajo en metal y la talla en miniatura. El mejor talento artístico se entregó principalmente a la pintura y comenzaron a proliferar escuelas que mantuvieron entre

sí complejas relaciones.
La construcción de castillos fue el gran desarrollo arquitectónico durante el período Momoyama. Eran necesarios por culpa de las perpetuas guerras, en las que se utilizó por vez primera la pólvora. Un castillo consistía en un enorme baluarte guarnecido de elevadas murallas construidas con grandes bloques de piedra. Un foso interior rodeaba otro foso amurallado similar, pero más pequeño, en un nivel más alto, y en éste se hallaba la estructura principal, de madera, que se erguía formando distintos pisos techados entre medias, como si se tratara de una espaciosa pagoda. Así eran el castillo de Mamoyama (hoy Osaka), el de Nogoya y el de Himeji. El prototipo fue el gran castillo que Nobunaga tuvo en Azuchi, construido entre 1576 y 1579, en el sector oriental del lago Biun, del que sólo quedan los cimientos. Estos espectaculares castillos inspiraron un arte inusitadamente exuberante. Pero, con la característica dualidad del país, el Japón presenció también durante esta época la culminación de la Ceremonia del Té, bajo la dirección de su principal Maestro del Té, Rikyu, que inspiró una arquitectura religiosa y doméstica de serena quietud. El palacio Katsura de Kyoto, por ejemplo, es una perfecta fusión de mesurada edificación y de jardines cuidadosamente organizados. Fue diseñado por el Maestro del Té Korobi Enshu (1579-1647). Durante este período se crearon nuevos tipos de cerámica, severa pero de una fuerte personalidad, destinada a servir en la Ceremonia del Té: la cerámica Rahn de Kyoto, la Igna Shigaraki del este de Kyoto y la Shino y la Oribe de la provincia de Mino.
El brillante estilo de pintura de mamparas, que duró hasta finales del siglo XVII, fue creado por el nieto de Motonobu, Kano Eitoku (1543-1590). Utilizado durante los primeros tiempos en los grandes castillos, sus características propias son la línea firme, la composición atrevida (como, por ejemplo, de un árbol que ocupa todo el lienzo de una pared), los colores brillantes y la gran profusión de aguadas doradas y de pan de oro como fondo. El interés se centra en el primer término. Así es el ciprés, de fuerza casi brutal, con su gran tronco marrón destacado contra un fondo de pan de oro, pintado por Eitoki y que se encuentra en el Museo Nacional de Tokio.
Los hijos de Eitoku, Kano Mitsunobu (1565-1608, no hay que confundirle con Tosa Mitsunobu) y Takanobu (1571-1618), así como su discípulo Sanraku (1559-1635), continuaron la tradición decorativa de la que la Escuela Kano ejercía el monopolio, con sólo un rival de por medio: Hasegawa Tohaku. Tras la muerte de Eitoku se hizo más hincapié en los detalles de los objetos primer término y se creó un estilo más apacible para la decoración doméstica y de los templos, como por ejemplo la serie de estancias decoradas por Mitsunobu en el Kangakuin (templo de Miidera, Otsu), en donde los fondos dorados desvaídos dan un sentido unificador a la estancia principal con un aire de íntima riqueza.
A comienzos del siglo XVII, las actividades de la escuela Kano se fueron diversificando para abarcar obra decorativa, pintura a la tinta y piezas de género. La nueva generación trabajó en el gran palacio Nijo de Kyoto y en los castillos de Nagoya y Edo. Entre los miembros más destacados de esta generación figuraron Kano Koi (ob. 1636), Sadanobu (1597-1623) y los hermanos Tanyu (1602-1674), Naonobu (1607-1650) y Yasunobu (1613-1685). Tanyu llegó a presidir la escuela y dominó su historia posterior. Él y sus hermanos



Una belleza pintada por Torri Kiyonaga (1752-1815). British Museum, Londres.

produjeron una vigorosa pintura a la tinta para los templos Zen, como también lo hizo el hijo de Naonobu, Tsunenobu (1636-1713). Todos ellos fueron pintores oficiales de la corte de Edo (Tokio), mientras que Sanrak y su alumno Sansetsu (1590-1651) permanecieron en Kyoto, en donde produjeron bellas obras decorativas. La pintura del castillo de Nagoya nos muestra la tensión que sobre la creación artística imponían estos vastos encargos. La historia posterior de la escuela Kano es de decadencia y de rutinario academicismo. Muchos buenos pintores del

período Edo se formaron con ellos, pero, a su vez, fundaron después nuevas escuelas de arte.
La escuela Kano no dominó la pintura a la tinta hasta la mitad del siglo XVII. Durante el período Momoyama (1573-1615) hubo muchos grupos de pintores a la tinta que mantuvieron un sentido de elevación típico del período Muromachi, muchos de ellos *samurais* entregados al culto Zen. Los más importantes de estos artistas fueron Unkoku Togan (1547-1618), dentro de la tradición artística de Sesshu y fundador de la escuela Unkoku; Soga Choguan (ob. c. 1610), fundador de la nueva escuela Soga, que se caracterizó por su pincelada enérgica; Hasegawa Tohaku (1539-1610), quizá el más dotado de todos los pintores a la tinta japoneses, y Kaiho Yusho (1523-1615), quien desplegó un gran poder intelectual. Tanto Tohaku como Yusho produjeron mamparas semidecorativas, utilizando para ello aguadas de tinta y de oro con gran seriedad artística; y las mamparas coloreadas de Tohaku en el Chishakuin de Kyoto son las mejores de toda la época.
En la nueva generación de artistas, dos individualistas detacan de entre la ortodoxia de la escuela Kano: el espadachín Miyamoto Niten (1584-1645) y el calígrafo Nakamura Shokado (1584-1639). Ambos acentuaron un trazo lineal dinámico abreviado, aun cuando Niten sabía utilizar la acuarela con gran destreza.
La importancia cada vez mayor adquirida por la vivienda urbana en las grandes ciudades, como Kyoto, Osaka y Edo, condujo de manera inevitable a un tipo de arte dedicado a la gente común. Durante el siglo XVI, el estilo *Yamatoe* de paisajes sobre mamparas con pronunciadas bandas de nubes doradas que unían distintas partes de la composición se adaptó para incluir a gente de la ciudad, representada en su trabajo y en sus diversiones y, muy en particular, a la multitud durante la celebración de festividades. Los artistas eran con frecuencia los seguidores de las escuelas Kano o Tosa. Las pinturas de algunas mamparas incluían algunos tipos europeos, casi siempre figuras de misioneros y comerciantes portugueses y españoles, presentes en el Japón desde 1549 y que eran una fuente de curiosidad. Las pinturas de esta clase se llaman arte *Nambam,* es decir, «de los bárbaros del sur», porque aquellos extranjeros arribaban al Japón por las rutas del mar del Sur.
La importancia de la figura humana erguida en el arte occidental probablemente estimuló la insistencia en la representación de mujeres elegantes de la época en la pintura popular de mediados del siglo XVII. Las más llamativas son las pinturas de las mamparas de Matsmira, que se encuentran en el Museo Yamato Bunakakan, de la ciudad de Nara, que nos muestran mujeres vestidas con elegancia, toda la atención centrada en los detalles de sus trajes y sus rostros atractivos. Las tradiciones Kano decayeron y algunos artistas del estilo *Ukiyoe,* como Hishikawa Moronobu (ob. 1694) y Migayawa Choshun (1682-1752), firmaban «Artista *Yamatoe*». La fama adquirida por los grabados en madera de estilo *Ukiyoe* ha ensombrecido la excelencia de las pinturas, algunas de ellas ejecutadas por artistas como Choshun y Utagawa Toyohiro (1774-1829), poco conocidos por sus grabados. Estos artistas se superaron en la pintura de hermosas mujeres y su grupo de admiradores, en entornos sencillos, a menudo en interiores. El teatro Kabuki inspiró muchos grabados importantes, pero pocas buenas pinturas. Miembros del estudio de arte Kaigetsudo hicieron obras meritorias, tanto grabados como pinturas, a comienzos del siglo XVIII.

A mediados del siglo XVII, la industria editora comenzó a producir grabados sueltos *Ukiyoe* y libros de ilustraciones *(ehon)* del mundo alegre y divertido y, poco después, del teatro Kabuki y de sus actores. El nuevo arte se apoyaba en mil años de tradición de impresión sobre bloques de madera, hasta entonces poco utilizada para propósitos pictóricos. Los artistas que diseñaron estas obras no tallaban los bloques ni tampoco los grababan. El arte fue el resultado de una excepcional cooperación entre artistas, artesanos y editores. Los primeros grabados *Ukiyoe* se hicieron en trazos lineales negros únicamente; algunas veces coloreados a mano. Estuvieron dominados a finales del siglo XVII por Hishikawa Moronobu y por su escuela (especialistas en la ilustración de libros), y a comienzos del siglo XVIII, por la escuela Torii, que popularizó los grabados de actores, y por el grupo Kaigetsudo, cuyos grandes grabados

Paneles con paisajes, por Yosa Buson (1716-1783), miembro del movimiento Bunjinga. Museum für Ostasiatische Kunts, Colonia.





parece que fueron hechos como sustitutos baratos de sus pinturas, vigorosamente coloridas de hermosas mujeres de aquel tiempo.
Durante la década de 1720, fueron utilizados por primera vez de modo eficaz bloques para grabar en color rosa y verde por Torii Kiyomasu (1706-1763) y Okumura Masanobu (1690-1768).
En la década de 1760, el grabado a todo color «estilo brocado» *(nishikie)* se desarrolló en las manos de Suzuki Harunobu (1724-1770) e Isoda Koryusai (fl. 1760-1780) hasta alcanzar grandes alturas de fantasía erótica *faux-naïf*. Las obras de finales del siglo XVIII de Torii Kiyonaga (1752-1815), Kitagawa Utamaro (1754-1850) y Hosoda Eishi (1765-1829) son el pináculo de esta forma artística. Los grabados de actores de Shunsho, Toshusai Sharaku (fl. 1794-1795), Utagawa Kunimasa (1773-1810) y el joven Utagawa Tokokuni (1769-1825) son sobresalientes.
Los años del 1790 al 1850 vieron la producción de muchos grabados de lujo, llamados *surimono,* que ilustraban temas poéticos utilizando bloques de colores finamente graduados, el *gauffrage* con apliques de oro, plata y mica, para tarjetas de felicitación. Éstas nos revelan el gusto refinado de la clase media de Edo. Entre los maestros diseñadores del *surimono* figuran Shuniman (1757-1820), Hokusai (1760-1849), Shinsai (1764-1829), Hokkei (1780-1850) y Gakutei (1786?-1868).
Durante los primeros años de la década de 1830, Hokusai utilizó por vez primera el azul prusia de origen europeo en la serie de paisajes titulada *Treinta y seis vistas del monte Fuji.* Este intenso color, que antes no existía en Japón, permitió llevar a cabo grabados de paisajes más variados.
La escuela Tosa continuó pintando en el estilo cortesano, y Tosa Mitsuyoshi (1539-1613), durante las postrimerías del siglo XVI, produjo obras tradicionalistas como su álbum sobre *La narración de Genji* (Museo Nacional de Kyoto), en el que cada página es de un meticuloso romanticismo en rico colorido. La estática atmósfera de estas hojas de álbum recuerdan las miniaturas pintadas por encargo de los mecenas indios *(véase* Arte de la India). Durante el siglo XVII, Tosa Mitsuoki (1617-1691) se aprovechó de la profunda nostalgia prevalente en la ciudad de Kyoto por su pasado histórico para ampliar la esfera de acción de su escuela para incluir en ella una decoración más viva de mamparas y rollos colgantes con escenas de pájaros y flores de exquisito refinamiento. Sin embargo, sus sucesores del estilo Tosa carecieron de vitalidad. Un artista Tosa, Jokei (1599-1670), fundó en la ciudad de Edo una rama de esta escuela, llamada *Sumiyoshi.* Su principal artista fue Sumiyoshi Gukei (1631-1705), cuyas variadas obras incluían elementos de los estilos Tosa, Kano y Ukiyoe. Una buena parte de su trabajo fue ejecutado en Kyoto. Al producirse su muerte, su escuela de arte se estableció en Edo, se subdividió y produjo pocas obras de valía.
Durante los comienzos del siglo XIX, el gusto por las antigüedades y el creciente interés por el pasado imperial del Japón encontraron expresión en la escuela *Fukko Yamatoa (Renacimiento Yamatoe).* Sus principales exponentes fueron Reizei Tamechika (1823-1864), Tanaka Totsugen (1768-1823) y Ukita Ikkei (1795-1859).
El fundador del estilo utilizado por la escuela *Rimpa* fue Tawaraya Sotatsu (¿ob. 1643?), aunque el nombre le viene a la escuela por su miembro más importante, Ogata Korin (1652-1717). Pintor de abanicos en Kyoto por oficio, Sotatsu fue el primer artista que aceptó por



Detalle de un rollo floral pintado por Matsumura Keibun (1779-1843). British Museum, Londres.

completo la tendencia decorativa nativa; creó un estilo en perfecto acuerdo con el temperamento japonés. Era fundamentalmente de estilo *Yamatoe,* pero con un trazo lineal más grueso, o con brillantes manchas de color sin perfil alguno. Una técnica especial utilizada por él era lanzar un color sobre una superficie húmeda de otro color, lo que producía un efecto veteado.
Tras la muerte de Sotatsu y de sus discípulos, la mayor parte de los miembros de la escuela fueron pintores individuales que admiraban y adoptaron este estilo artístico. El más importante de ellos fue Ogata Korin (1685-1716). Sus mamparas con iris en azul y verde



elementales sobre un fondo liso de oro (Museo de Arte Nezu, Tokio) y de los ciruelos en flor que cuelgan sobre una ancha corriente de aguas azules y ribazos marrones que discurre hasta casi roedar al observador (Museo de Arte Atami), son puntos culminantes del estilo decorativo japonés. Otros pintores del estilo *Rimpa* fueron Watanabe Shiko (1685-1757), Shirai Kagei (fl. 1740-1750), Sakai Hoitsu (1761-1828), Suzuki Kiitsu (1796-1858) y Nakamura Hochu (fl. 1795-1818). Hochu simplificó las flores y las rocas hasta convertirlas casi en formas abstractas. El estilo *Rimpa* declinó en el siglo XIX, pero sus ideas continuaron ejerciendo influencia hasta bien avanzado el siglo XX gracias a las obras de estilo *Nihonga.*

La mayor parte de las escuelas de pintura japonesa, después de Korin, degeneró en academicismo, pero esta decadencia fue en cierta medida mitigada por individualistas como Ito Jakuchu (1713-1800), Soga Shohaku (1730-1781) y por el pintor de la secta Zen Hakuin (1685-1758), así como también por el movimiento artístico *Nanga* y por la escuela de arte *Maruyama/Shijo.* Todos ellos produjeron un clima inesperadamente saludable para la pintura del último período Edo.

El término *Naga* («pintura meridional») fue utilizado para referirse a todos los estilos de arte extranjeros que se filtraron a través del puerto libre de Nagasaki.

La escuela *Obaku,* por otro lado, estaba integrada principalmente por sacerdotes chinos de la secta neo-Zen *Obaku,* que utilizaban un lineado firme, y unos colores elementales, pero con una seriedad subyacente y que fueron además los precursores en el uso del sombreado plástico. La denominada escuela de Nagasaki destacó en el estilo tardío Ming y Ch'ing inicial de pájaros y flores, tal y como lo había enseñado el chino Ch'in Nam-Pin, quien pintó en aquella ciudad desde 1730 a 1733.

De suma importancia fue el movimiento Bunjinga (pintura estudiosa y culta), que intentó emular la profundidad de los paisajes y la pintura de flores y rocas chinos hechos por la clase culta confuncionista *Bunjin.* Por lo tanto, el movimiento *Bunjinga* carece de la austera pincelada, las aguadas sutiles, la profundidad espacial y la compleja construcción de los modelos chinos. En vez de ello, los primeros Bunjin, como Gion Nankai (1677-1751), Sakaki Hyakusen (1698-1753), Yanagisawa Kien (1706-1758) y Nakayama Koyo (1717-1780), crearon una especie de paisaje chino abreviado, con un trazo muy suelto y a menudo retazos de arbitrario color decorativo. Una tendencia a pintar auténticos parajes del Japón produjo los brillantes paisajes fantásticos, en parte verídicos, en parte imaginarios, que son el mayor logro de esta escuela artística. Los maestros de este estilo fueron Ike no Taiga (1723-1776), Yosa Buson (1716-1783), Uragami Gyokudo (1745-1821) y Aoki Mokubei (1767-1833).

Al comienzo del siglo XIX, artistas como Tanomura Chikuden (1777-1835) y Yamamoto Baiitsu (1783-1856), que tuvieron acceso a buenas obras originales chinas, produjeron meritoria obra de naturaleza auténticamente «culta y estudiosa». En Edo (Tokio) el movimiento estuvo dominado por Tani Buncho (1764-1841) y Watanabe Kazan (1793-1841), ambos pintores muy eclécticos. Después de 1850, sólo el gran individualista Tomioka Tessai (1836-1924) rescató el estilo *Bunjinga* en su apartamiento del academicismo.

En la pintura del período Edo falta un elemento pictórico: un sentido de la necesidad de pintar el mundo natural y humano partiendo del natural. Esto es lo que aportó Maruyama Okyo (1733-1795), que aprendió de modelos tanto occidentales como chinos, y también de la escuela de arte Kano, que le impartió su educación artística. Su insistencia en el bosquejo tomado del natural inspiró a sus sucesores, en especial a los pintores de animales de la familia Mori: Sosen (1747-1821), Tessan (1775-1841) e Ippo (1798-1871).

Un suave estilo atmosférico de bosquejos de paisajes y de pájaros y flores llamado *Shijo* fue el que Matsumura Goshun (1752-1811) introdujo al unirse con Okyo, cuando éste ya había alcanzado una edad madura, tras haberse formado con Buson. Los seguidores del estilo de Goshun fueron sus hermanos Matsumura Keibun (1779-1843), Okamoto Toyohiko (1773-1845) y Shibata Gido (1710-1819).

Al final del siglo XIX, los últimos artistas del estilo *Shijo,* Imao Keine (1845-1924) y Takeuchi Seiho (1864-1942), participaron aportando los elementos más importantes del estilo resumido *Nihonga.* Las aguadas, las pincelada suelta y la sencilla sensualidad del estilo lo convirtieron en el estilo natural de los artistas del siglo XIX. Otras escuelas fueron adoptándolo poco a poco, entre ellos los artistas del estilo *Ukiyoe,* con sus obras con figuras (notablemente Hokusai, Eishi y Utamaro), los sucesores de Kishi Ganku (1749-1833), quien favoreció en un principio el uso de un trazado lineal grueso, y la escuela de Hara Zaichu (1750-1837), que utilizó la composición espacial de Okyo.

La cultura industrial occidentalizada (1867 hasta el presente).—La apertura del Japón a los extranjeros, acaecida en 1853, y el establecimiento de un gobierno occidentalizado en 1867, rompieron los viejos moldes. Desde entonces, las principales influencias que el arte japonés ha recibido han venido de Occidente. Durante el período Meiji (1867-1912) se logró verdaderamente el dominio técnico sobre la pintura al óleo, pero es dudoso que ninguna obra artística hecha durante este período fuera de significación internacional, aunque en Japón se admiran las pinturas de Asai Chu (1865-1906), con una definida influencia francesa, Kuroda Seiki (1866-1924), Fujishima Takeji (1867-1943) y Aoki Shigeru (1882-1911).

Amapolas, por Kobayashi Kokei (1883-1957), ejemplo de la pintura moderna japonesa influida por el arte pictórico occidental. Rollo colgante; 1,64 × 0,99 m. Museo Nacional, Tokio.

Para mayor información:

Akiyama, T.: *Japanese Painting,* Lausana (1961). Doi, T.: *Mamoyama Decorative Painting,* Tokio y Nueva York (1976). Hiller, J.: *The Uninhibited Brush: the Shijo School,* Londres (1974). Lane, R.: *Masters of the Japanese Print,* Nueva York (1962). Miyagawa, T.: *Modern Japanese Painting,* Londres y Tokio (1967). Miziuo, H.: *Edo Painting: Sotatsu y Korin,* Tokio y Nueva York (1973). Mizuno, S.: *Asuka Buddhist Art: Horyuji,* Tokio y Nueva York (1975). Mori, H.: *Sculpture of the Kamakura Period,* Tokio y Nueva York (1975). Ooka, M.: *Temples of Nara and their Art,* Tokio y Nueva York (1975). Tanaka, I.: *Japanese Ink Painting: Shubun to Sesshu,* Tokio y Nueva York (1975). Yamane, Y.: *Momoyama Genre Painting,* Tokio y Nueva York (1974). Yonezawa, Y., y Yoshizawa, C. *Japanese Painting in the Literati Style,* Tokio y Nueva York (1974). José Pijoan: *Summa Artis,* Espasa-Calpe, Madrid. Huge, René y Rudel, Jean: *El arte y el mundo moderno,* Planeta, Barcelona (1971). Bussagli, Mario: *Arquitectura Oriental,* Aguilar, Madrid. Speiser, Werner, y Von Erdberg-Consten, E.: *Historia del Arte Universal: Asia Oriental,* Moretón, Bilbao (1967). Gans, Raymond de: *Japón: el Imperio del Sol Naciente.* Madrid, Círculo de Amigos de la Historia.

LA ESCULTURA BUDISTA DEL PERIODO KAMAKURA

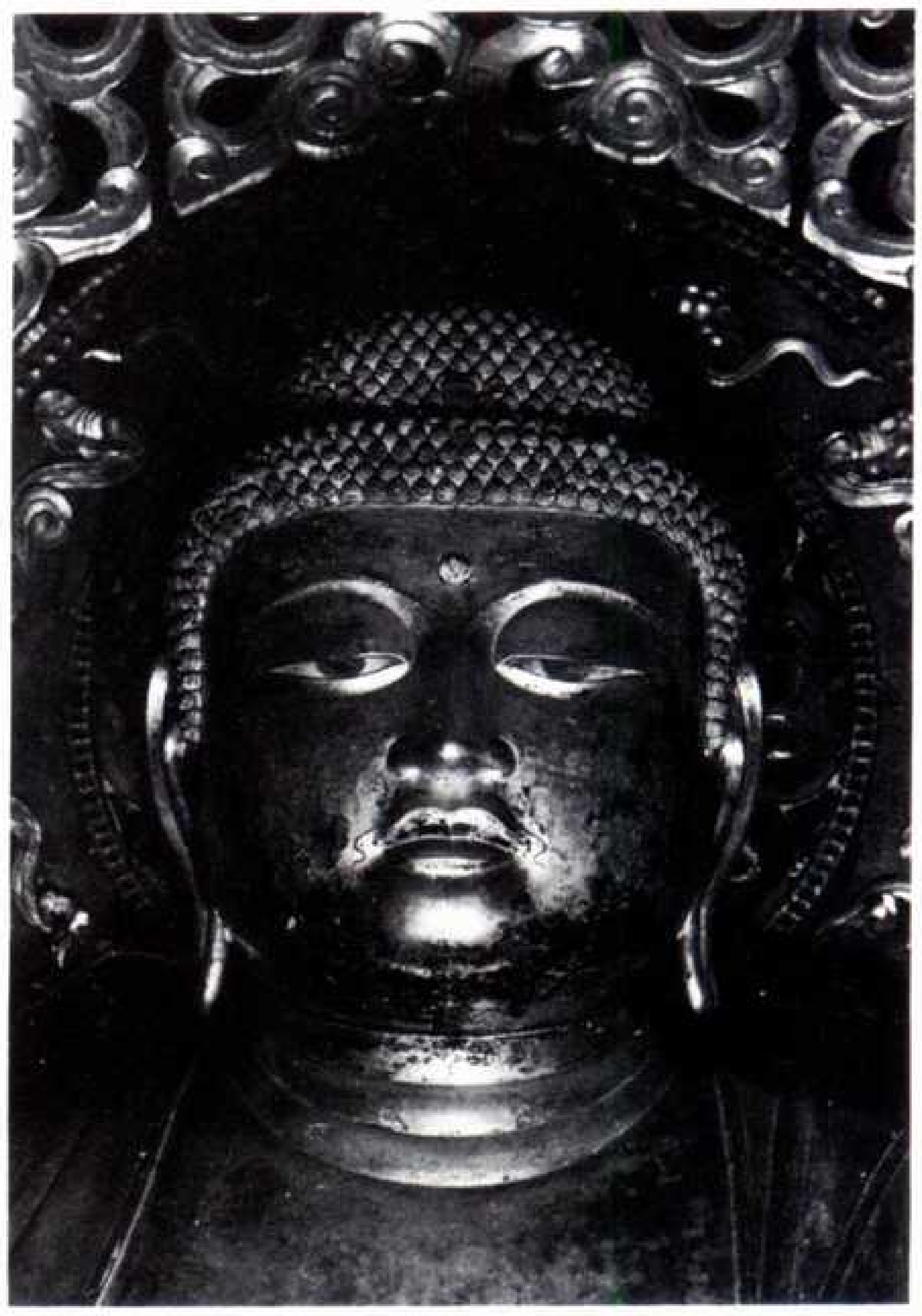


La escultura budista del Japón alcanzó la última y más alta de sus cimas durante el período Kamakura (1157-1333). Una magnífica técnica del tallado sobre madera, una vigorosa cultura militar, el fervor religioso y el redescubrimiento de las esculturas antiguas se combinaron a lo largo de unos ciento cincuenta años para producir uno de los mayores logros artísticos de todo el mundo.

Como acontece con tanta frecuencia en la historia del arte, la confianza que la nueva clase dominante tenía en sí misma se unió al redescubrimiento de muy antiguos ideales para producir obras artísticas originales y llenas de vitalidad. Los dictadores militares del período Kamakura habían destruido a la afeminada clase aristocrática de Kyoto; de aquí que se hiciera estéticamente deseable la fuerza física de los ondeantes torsos de algunas feroces estatuas budistas. Las guerras en las que participaron destruyeron los viejos templos de la ciudad de Nara. Las reconstrucciones y las reparaciones de estatuas del siglo VIII llevadas a cabo durante esta época enseñaron a a los escultores del siglo XIII un vigor que hacía tiempo había quedado relegado al olvido. Al tiempo que la casi estancada cultura de la corte quedaba desechada, se importaron y copiaron unos estilos artísticos más humanos de la China de la dinastía Sung. La figura suave, muy humana, del Dainichi hecha por Unkei se aproxima mucho a la pintura budista Sung. Al mismo tiempo, fueron surgiendo nuevos y más populares movimientos budistas, que reemplazaron a las ya enrarecidas sectas aristocráticas *Tendai* y *Shingon*. Una era de fe profunda produjo un sinfín de imágenes consoladoras del Buda Amida o del Bodhisatva Kannon, mil y una imágenes del cual fueron esculpidas para el Vestíbulo de los Mil Kannons de Kyoto, del siglo XIII.

En el siglo XI se creó el método *yosegi* (con múltiples bloques o trozos de madera) para construir estatuas, a fin de poder hacer con mayor rapidez las de gran tamaño. Los tallistas producían las distintas partes o secciones bajo la guía de un maestro escultor. Pero el efecto que lograban





Izquierda:
La estatua retrato de Uesegi Shigefusa, siglo XIII: madera pintada; 70 cm. Templo Meigestsuin, Kamakura.

Arriba:
El rostro distante y aristocrático del Buda Amida, obra de Jocho, 1053. Altura de la estatua, 3 m. Se halla en el templo Byodoin de Uji.



Izquierda:
La estatua retrato de Michaku, por Unkei, 1208. Altura, 1,94 m. Templo de Kofukujii, Nara.

Derecha:
El Dainichi Nyorai, obra de Unkei en 1176, en la técnica de la madera ensamblada. Los ojos están incrustados de cristal. Altura, 1,01 m. Templo Ennoji, Nara.

todavía resultaba ser de una aristocrática y distanciada calma, como ocurre con la escultura del Buda Amida hecha en 1053 por Jocho, de tres metros de altura. Los tallistas Unkei y Kaikeo utilizaron esta técnica de una nueva manera para esculpir la estatua de ocho metros de alto de Kongo Rikishi (1204), para ampliar los límites físicos de la talla en madera y para crear un movimiento dinámico y energía de expresión. Los ropajes son sueltos y siguen el movimiento que el escultor quiso darles. Una figura de Shukongo Shin, del siglo VIII, procedente de este mismo templo, sirvió como inspiración, pero en ella hay mucha menos libertad, tanto en su cuerpo como en sus ropajes. La vitalidad de las esculturas de Kamakura fue mayor gracias a la técnica *gyookugan* de incrustar ojos de cristal, formados interiormente de papel, en el que se pintaban las pupilas. La mayor parte de las piezas estaban brillantemente pintadas y doradas, pero apenas quedan restos de los pigmentos. La clave de este período artístico es la fidelidad a la naturaleza.
Aun cuando no eran, estrictamente hablando, humanos, cada uno de los Budas, de las divinades o de los guardianes estaban esculpidos con un hondo conocimiento del rostro y del cuerpo humano. La fuerza y la violencia, como ocurre con el guardián soberbiamente musculoso, Kongo Rikishi, de Jokei, se veían equilibradas por la dulzura y la humanidad del Buda Amida, que era el principal objeto de adoración de la secta *Jodo*. Las terroríficas contorsiones del juez del Infierno, Shoko-O, de Koyu, tienen su réplica en la gran calma verdaderamente monumental del gran Buda de Kamakura, que fue fundido en bronce por piezas.

Para mayor información:

Kuno, T.: *A Guide to Japanese Sculpture,* Tokio (1963). Mori, H. (Trad. Eickmann, K.): *Sculpture of the Kamakura Period,* Londres (1974).



El gran Buda de Kamakura, estatua fundida en 1252 por One Goroemon. Bronce; altura, incluida la base, 14,9 m. Recinto del templo Kotokuin de Kamakura.

LA CERÁMICA SHINO

El aprecio por la cerámica fue el mayor refinamiento estético adquirido por los devotos de la Ceremonia del Té. En el Japón del siglo XVI se desarrollaron algunos estilos de cerámica como respuesta a las demandas de los Maestros de Ceremonias del Té, y uno de los más admirados fue el de la cerámica Shino. La cerámica Shino, de esmalte blanquecino, se fabricó en la provincia de Mino (la actual prefectura de Gifu), en la región en torno a Tajimi y Toki, al nordeste de Nagoya. El nombre proviene del gran *connoisseur* del incienso y Maestro del Té Shino Soshin (1440-1522). Pero Shino vivió antes de que la propia cerámica llegara a elaborarse: la relación de nombres parece ser resultado de un error cometido por un período posterior.

La estética de la Ceremonia del Té estaba unificada por la calma, la sobriedad y el equilibrio. Se buscaba la profundidad en la sencillez sin pretensiones. Los cuencos de cerámica destinados al servicio del té constituían el centro mismo de esta modalidad cerámica y se les apreciaba no sólo de un modo visual, sino a través del contacto de éstos con los labios, mientras se sorbía la bebida, así como también a través del tacto una vez vacíos. Las cualidades de textura, peso y equilibrio eran, por lo tanto, muy apreciadas y se extendían desde los cuencos Shino, como el famoso Cuenco de la deutzia (Colección Mitsui), hasta otros utensilios necesarios en la ceremonia. De estos últimos el más notable era la jarra de agua *(mizusahi),* utilizada para llevar el agua fría al salón de té y verterla en la caldera para calentarla. La forma de esta jarra, como la de todas las piezas Shino, se distorsionaba, alejándola de la perfección deliberadamente en un torno de alfarero de movimiento lento. Los entrantes y salientes del cuerpo y las irregularidades del reborde superior daban a la pieza una personalidad distinta a la de cualquier otra. Esto no constituyó un acto de expresión propia, como ocurre con el arte ceramista occidental, puesto que el artesano japonés sabía que permanecería siempre en el anonimato. Lo que sí importaba era que la pieza poseyera solidez y coherencia, así como variedad. Sólo la intensa familiaridad de un buen conocedor podría revelar si estaban presentes aquellas cualidades lo suficiente para mantener el interés





y la admiración un tiempo largo. La arcilla ferruginosa en la cerámica Shino era producción local y poco refinada relativamente. Era de color blanco natural, pero una vez cocida, tomaba, sin esmalte, un color anaranjado herrumbroso, suave pero brillante, y algunas partes se dejaban por lo común sin esmalte, de suerte que este color pudiera apreciarse. En esta jarra de agua, en particular, había un espacio triangular dejado así para este propósito, pero el color se muestra tambien en otros trazos mucho más sutiles donde el esmalte cedió durante la cocción. Para lograr este efecto, se aplica el esmalte con un descuido artístico. El esmalte de feldespato es grueso, lechoso, pero ligeramente translúcido. Es suave y variado al tacto y posee ese aspecto «húmedo» que era tan apreciado. La cerámica Shino se cocía despacio en hornos más bien fríos y técnicamente insuficientes. No era, pues, posible predecir con exactitud el resultado final y su individualidad era sumamente admirada. Incluso a los puntitos del esmalte, considerados como defectos en otros tipos más refinados de cerámica, se les consideraba una virtud. Muchas de estas cualidades del cuerpo y del esmalte parecen reflejar en blanco la cerámica negra, cocida a baja temperatura, de estilo Raku, de Kyoto, que durante este mismo período era incluso mucho más admirada que la Ceremonia del Té. El diseño iba pintado a pincel sobre el cuerpo con un limo al óxido de hierro antes de aplicarle el esmalte. Tras la cocción pasaba a ser gris-azulado suave, pero allí donde el esmalte era muy delgado o donde no se aplicaba se quemaba para adquirir una mezcla de colores rojo, marrón y púrpura, como se aprecia en esta pieza.

Cuenco Raku negro para el servicio del té, decorado con flores de ciruelo; comienzos del siglo XIX; diámetro, 12,6 cm. British Museum, Londres.

Un cuenco chino para comida con un motivo decorativo de vidrio; siglo XVIII; diámetro, 20 cm. British Museum, Londres.



Una jarra de agua Shino del período Momoyama (1573-1615); altura, 18,4 c. Cleveland Museum of Art. Adviértase el trozo triangular dejado sin esmalte.

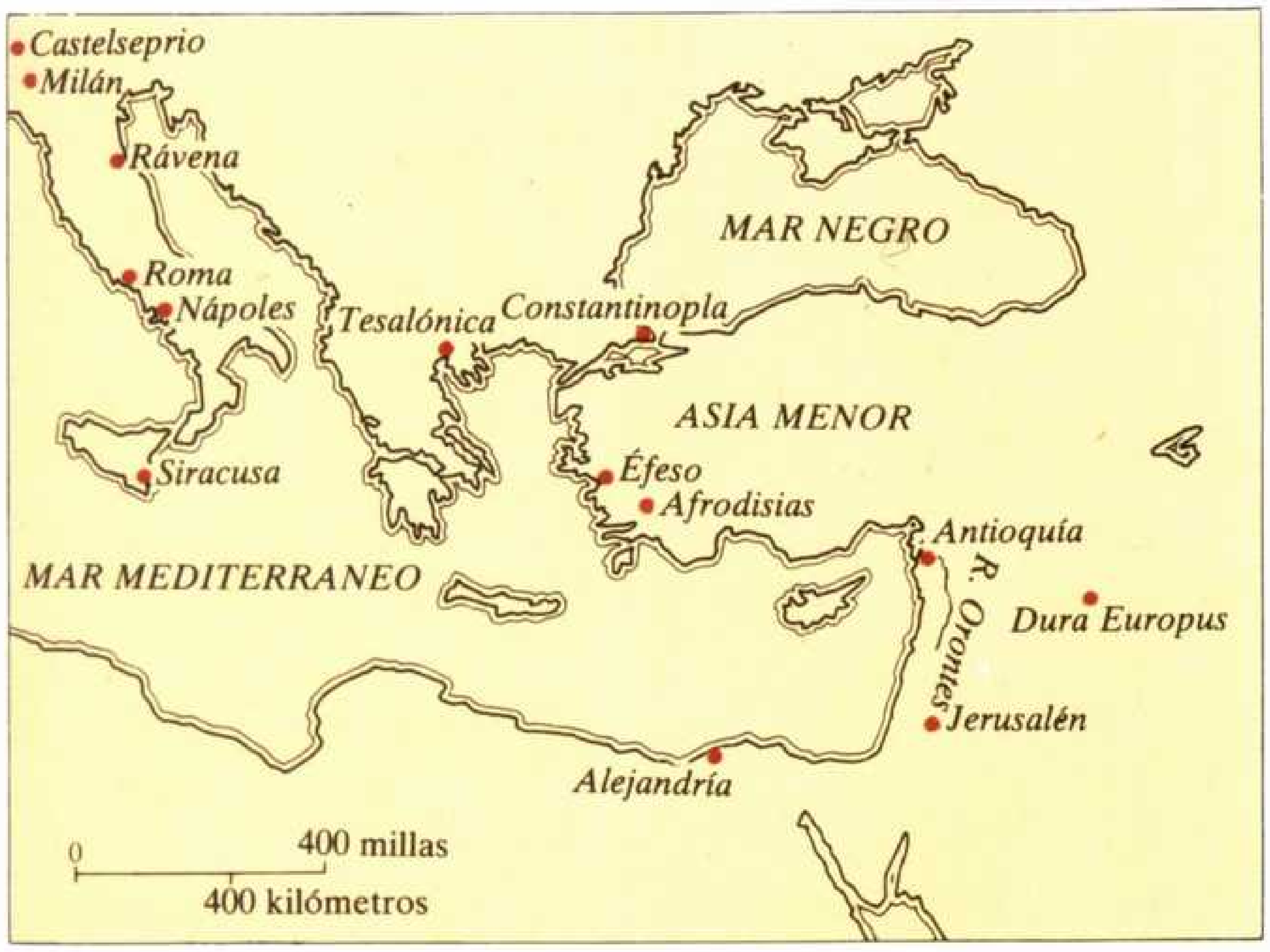
XIX
ARTE PALEOCRISTIANO



El trono de marfil de Maximiano; siglo VI. Museo Arcivescovile, Rávena.

ARTE Paleocristiano no es un término que haga mención de un estilo, como la palabra «barroco», ni tampoco se trata del arte específico de un período histórico determinado, como cuando nos referimos al «arte carolingio». Dentro de este concepto describimos la producción artística de los siglos que hay entre la Antigüedad Clásica y la Edad Media. A simple vista, es un período improductivo en el que las formas clásicas van derivando hacia fórmulas medievales sin ninguna ganancia positiva. Sin embargo, si se analiza con detenimiento, se ve que este período histórico es crucial en el arte europeo, puesto que sus condiciones históricas garantizaron que la cristiandad aceptara y continuara valores culturales de la Antigüedad.
Ya para el siglo III, los cristianos del Imperio Romano comenzaron a utilizar las formas artísticas de sus contemporáneos paganos para la decoración de sus lugares de reunión (las iglesias) y de las tumbas. Un mecenazgo del arte como éste recibió un gran impulso en 312 cuando Constantino el Grande decidió llevar adelante la política de tolerar el cristianismo en vez de intentar destruir la religión mediante persecuciones, como ya había intentado de manera sistemática el emperador Diocleciano a fines del siglo III. Con la proclamación del Edicto de Milán, se inició la época de erección y decoración de unos edificios destinados a la celebración del culto religioso de carácter más permanente y suntuoso que lo que hasta entonces había sido posible para una religión ilegal. Constantino aceptó otras religiones además del cristianismo. Su fomento del cristianismo fue sorprendente desde el punto de vista político, ya que los cristianos tenían que constituir entonces un sector muy reducido de la población romana. Su decisión, pues, tuvo que obedecer a la convicción personal.
El cristianismo se difundió con gran rapidez durante el siglo IV y fue declarado religión oficial del Estado por el emperador Teodosio en el año 392. Pero en este siglo, las familias imperiales y la aristocracia tendían hacia un eclecticismo (u oportunismo) en sus afiliaciones religiosas y preferían adherirse a una mezcla de cultos y se bautizaban solamente en sus lechos de muerte. Esta clase de sincretismo religioso puede explicar el hecho de que cierto tipo de iconografía del arte del siglo IV viniera a ser una manera de restar incentivos a cualquier abandono radical de las tradiciones estilísticas paganas.
Después del año 400, la Iglesia comenzó a institucionalizarse cada vez más, y los teólogos empezaron a definir posturas respecto al arte. La exuberancia del arte del siglo IV, se vio frenada en favor de un estilo de representación figurativa más severo. Este cambio en los gustos tuvo su contrapartida social en el «movimiento ascético» y en la expansión del monasticismo, lo que para algunos historiadores del arte marca el fin del auténtico arte paleocristiano. Probablemente ésta es una distinción demasiado sutil entre períodos, pero tiene el mérito de señalar un final concreto. En realidad, el período se superpone al primer bizantino en la zona del Mediterráneo oriental y al de la edad oscura en el occidente europeo. Otros momentos propuestos como finales de este período son la ascensión de Justiniano (527) o la coronación de Carlomagno (800).
No sólo el aspecto cronológico del término en cuestión de desacuerdo, sino que también la clase de arte asumido por este concepto resulta antigua. Este período incluye algunas de las obras maestras no cristianas, como el manuscrito de Dioscúridos (Nationalbibliothek, Viena; Cod. med. gr. I) o la escultura retratista de Éfeso.
La mayor parte del arte paleocristiano se ha perdido. El problema fundamental de cuándo, dónde y cómo comenzó a surgir el arte cristiano sólo se puede investigar, pero no resolver. El período apenas puede caracterizarse; es más fácil gustar sus restos fortuitos.
Pocos cristianos primitivos estimularon la producción artística, bien por indiferencia, bien por manifiesta hostilidad. Sus sentimientos eran serios: lo suficientemente serios para mantener una corriente soterrada de hostilidad que habría de proseguir unos cuantos siglos y salir con fuerza en el siglo VIII como la Iconoclasia, el intento de eliminar el arte figurativo religioso en Bizancio. La Iconoclasia constituyó política de estado durante algo más de un siglo. La oposición paleocristiana a las imágenes tenía varias procedencias. La tradición judía del segundo mandamiento contra las imágenes fue aceptada por la cristiandad, aun cuando los mismos judíos en algunas comunidades habían suavizado algo la prohibición a partir de finales del siglo I.
El paganismo también fue un facor, puesto que los cristianos fueron durante algunos siglos una pequeña secta desbordada por una gran variedad de paganos que tenían en común la adoración de una estatua o de objetos de culto visibles. Algunos paganos habían visto este proceder como una debilidad de su religión y trataron de excusar las imágenes como puramente simbólicas. Los cristianos podían combatir estas prácticas como idolatría y recalcar la espiritualidad de su propia religión, pero sólo mientras ellos mismos evitaran estas representaciones iconográficas. Los cristianos españoles prohibieron específicamente el arte idolátrico en las iglesias (en el Concilio de Elvira, c. 300). Otra actitud que desalentó el arte fue la naturaleza apocalíptica de la religión: el mundo iba a perecer y los Evangelios predicaban la necesidad del arrepentimiento antes del fin del mundo. ¿Qué importancia o interés podría, entonces, tener el arte para los creyentes? Aparte de consideraciones intelectuales o emotivas, los cristianos anteriores a Constantino no pertenecían necesariamente a un estamento social que patrocinara a los artistas, y, además, las diversas épocas de persecuciones intensas tuvieron que contribuir contra la producción (o superfivencia) del arte.

Centros de arte paleocristiano de los que se trata en el texto.



A pesar de la oposición radical al arte, las artes visuales —un aspecto importante de la cultura clásica— se filtraron en las iglesias y en los lugares de reunión de los cristianos. Las primeras señales firmes de arte cristiano nos llegan de Italia y de la frontera oriental del Imperio Romano durante la primera mitad del siglo III.

Las catacumbas romanas.—Las catacumbas nos deparan el mayor acervo pictórico que ha llegado hasta nuestros días procedente de este período, aunque ningún historiador del arte se atrevería a afirmar que el arte cristiano deba sus orígenes a las comunidades subterráneas que existieron en ellas. Han de reconocerse algunas limitaciones antes de pasar a valorar estas muestras.

Las catacumbas se encuentran extramuros de Roma, ya que la ley romana exigía que el entierro de los muertos se llevara a cabo normalmente en lugares de fuera de la ciudad. Las familias más ricas construían tumbas de mampostería como las que jalonan la Vía Apia, lo que hace pensar que estos pasadizos subterráneos representaban el lugar de enterramiento de los grupos sociales de inferior condición. Los cristianos de condición relativamente mejor podrían permitirse adquirir más espacio y excavar modestas criptas familiares. En vez de utilizar simplemente una sepultura en un pasadizo (el vocablo latino era *loculus),* estas familias podrían excavar una cámara *(cubiculum),* y algunas veces hasta podrían adornar la tumba con una construcción a manera de marco *(arcosolium).* En estos *cubícula* más pretenciosos es donde se hallan la mayor parte de las decoraciones pintadas.

El suelo de Roma es volcánico y fácil de horadar para hacer galerías. Primero se excavaban los pasadizos a un mismo nivel y luego se extendían haciendo túneles hacia abajo, algunas veces hasta alcanzar profundidades de 9 a 15 metros (de 30 a 50 pies). Los cuerpos eran inhumados en cada nivel en nichos de la pared que se cerraban después con planchas de piedra o ladrillos, y algunas veces llevaban inscripciones. Estas inscripciones están escritas en latín y en griego, lo que denota la existencia de una comunidad cristiana de nacionalidades mixtas.

Este método de excavación significa que los *loculi* más altos son los primitivos; las tumbas más recientes se encuentran en el fondo. Algunas veces se pueden distinguir distintas fases de la obra, lo que ha valido para ayudar a fechar con mayor precisión.

Puesto que las catacumbas comenzaban como pasadizos, queda claro que su función original era la de enterramiento, aun cuando es posible que las tumbas recibieran visitas conmemorativas anuales. La teoría de que las catacumbas fueron excavadas para que sirvieran de iglesias puede descartarse, ya que nunca se excavaron cámaras apropiadas. La organización del «cementerio» se atribuye al Papa Calixto (elegido c. 218). La fecha de c. 200 para la catacumba de San Calixto concuerda con los estudios arqueológicos llevados a cabo por P. Styger. En total se excavaron alrededor de unas 40 catacumbas en torno a la ciudad de Roma, y éstas no se limitan a la capital, sino que también son conocidas en Nápoles, Siracusa y Este romano. La opinión actual acerca de las catacumbas romanas establece la fecha de las primeras excavaciones c. 200, pero las primeras pinturas no datan de mucho antes de c. 250. Las catacumbas continuaron utilizándose después del Edicto de Tolerancia, pero cayeron en desuso a comienzos del siglo V, en parte, por el sentimiento de inseguridad que se sentía extramuros después del saqueo de Roma del año 410, pero también porque habían quedado superadas por las grandes basílicas funerarias y el uso de las iglesias como lugares donde depositar reliquias.

He aquí, pues, que las pruebas que se pueden obtener de las pinturas de las catacumbas son reducidas en ámbito cronológico (después del c. 250), en su función (como arte sepulcral exclusivamente) y en su dimensión social (para las clases inferiores). También había otra limitación más: como el culto era ilegal, para evitar confrontaciones con las autoridades se solían utilizar símbolos inofensivos y tradicionales. No obstante, los murales nos permiten ciertos atisbos. El estilo de todas las pinturas es bastante uniforme; se utilizan el color y la línea para sugerir figuras sólidas sobre fondos de carácter realista, pero la calidad de la ejecución las convierte en pobres sucesoras de los trabajos del siglo I de Pompeya y Herculano. Las pinturas de las catacumbas no difieren en estilo del arte pagano contemporáneo, pero son menguadas de calidad porque los clientes cristianos sólo podían permitirse artistas de tercera categoría.

El tema del arte catacúmbico era cristiano, y por lo tanto, su contenido era nuevo en la historia del arte; pero el lenguaje visual en el que el mensaje se expresaba tomó la misma forma que tenía el arte pagano ya existente. Sus matices, por lo tanto, sólo podrían ser entendidos por el converso educado en la literatura y los ritos cristianos. El mensaje fundamental que comunicaba era similar al del arte pagano: el tema de la salvación

El Buen Pastor, pintura mural en la catacumba de San Calixto, Roma; c. 250.





El profeta Jonás recostado bajo el ricino, escultura en mármol c. 250-275. 30,5 × 46 × 17,5 cm. (Cleveland Museum of Art).

del alma; pero para la nueva religión, esta promesa sólo estaba destinada a los que creyeran en Dios. La salvación, pues, significaba la huida de la muerte por la promesa de una vida más allá de este mundo. La promesa se ilustraba mediante un pequeño número de imágenes: a través de símbolos, tales como el del pez (símbolo de Jesucristo) y el del orante (probablemente el alma orante que había partido) o por los testigos del Antiguo Testamento de las promesas efectuadas por Dios, como Jonás, Daniel, Susana, Noé y otros más, o por un reducido repertorio de escenas del Nuevo Testamento, casi siempre dedicadas a representar los milagros de Jesucristo, como el de la multiplicación de los peces y los panes, la resurrección de Lázaro y otros. El mismo tema de la salvación quedó expuesto por el arte pagano en narraciones mitológicas que daban por cierta la vida del otro mundo, como las relaciones con Aquiles, Faetón y las hijas de Leucipo.

El repertorio paleocristiano fue sugerido probablemente a los artistas por los ejemplos de salvación descritos en las oraciones judías y cristianas, en particular las utilizadas en los oficios fúnebres. Este cometido de la oración de *commendatio animae* está ampliamente aceptado por los estudiosos, aunque éstos admiten que sus textos no quedaron establecidos antes del siglo IX.

Los pintores de las catacumbas no intentaron revestir la nueva iconografía con una nueva forma artística. El paso de arte pagano a cristiano no estribaba en las apariencias, sino que confiaba en la iniciación del espectador. Esta conclusión a la que se llega partiendo de las pruebas ofrecidas por el arte de las catacumbas parece quedar confirmada por el material fragmentario existente en otros medios y en otros lugares del Impero Romano. Un buen ejemplo de ello es un conjunto de pequeñas esculturas de mármol descubierto hace poco tiempo (Cleveland Museum of Art) que quizá fueron talladas en el Asia Menor durante el tercer cuarto del siglo III. Además de una serie de bustos retrato, hay cinco figuras simbólicas, de vivaz estilo helenístico. Algún espectador es posible que identificara una de ellas como la de un dios fluvial, pero el cristiano vería que este hombre reclinado era Jonás bajo el ricino y también que cuatro de las piezas representan el popular ciclo catacúmbico de la salvación de Jonás. Las esculturas son una representación simbólica de la caída del hombre, de su redención y de su recompensa en el Paraíso. La quinta figura del grupo podría ser identificada por los cristianos como la del Buen Pastor (referida a Juan 10:1-16), mientras que esta misma pieza podría tener mucho significado para un pagano si éste la identifica con Hermes o con un símbolo de la Filantropía.

El análisis de la iconografía resulta así, pues, el mejor medio de desentrañar la naturaleza de las innovaciones del arte paleocristiano. Se puede afirmar que si una escena cristiana refleja algún tema paralelo a otro del arte antiguo tardío, entonces la forma establecida quedaba absorbida. Se pueden aducir muchos casos: los ángeles proceden de las Victorias; los Apóstoles, los Profetas y algunas representaciones de Jesucristo provienen de estatuas erguidas de filósofos paganos; los Evangelistas derivan de los poetas sedentes; Eva, de Venus; Jonás, de Endimión; David, de Orfeo; el acto de la creación del hombre, del mito de Prometeo, y así sucesivamente.

La pregunta que se debe formular es la siguiente: ¿cuándo y dónde se llevaron a cabo estos reajustes artísticos? Los artistas de inferior calidad de las catacumbas no parece que fueran los innovadores reales, ya que estas pinturas no son más que un simple caso de supervivencia accidental. Las esculturas del Museo de Cleveland parecen acercarse más al momento inventivo. Por desgracia, la mayor parte del arte de las principales ciudades del Mediterráneo oriental de los siglos III y IV ha desaparecido.

La respuesta a la pregunta acerca de los orígenes puede diferir según el tema sea del Antiguo o del Nuevo Testamento. Las ilustraciones del Antiguo Testamento podían tener una larga tradición, ya que la Biblia fue traducida al griego en Alejandría en el siglo III a. de C., y los judíos helenizados de esta ciudad pudieron haber encargado manuscritos ilustrados de la versión griega de los Setenta. Las ilustraciones de los libros pudieron ser el medio en el que se creó la nueva iconografía. No existe prueba clara para decidir este punto controvertido, puesto que los libros del Antiguo Testamento que poseemos con ilustraciones datan del siglo V, y para aquellas fechas los libros se confeccionaban en el nuevo formato de códices (invención de c. 100), mientras que el más antiguo formato de *rotulus* había caído en desuso (era menos apto para las ilustraciones pintadas).

Dura Europus.—El testimonio que nos brinda la ciudad de Dura Europus es importante en este punto. Este emplazamiento constituyó un asentamiento helenístico convertido en guarnición fronteriza romana cabe el río Éufrates. Fue excavado, en parte, en los años 1930 y los hallazgos los comparten hoy el Museo Nacional de Damasco y la Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven. Se descubrió que los ciudadanos abandonaron la zona en torno a las murallas en c. 256, ante la inminencia de una invasión persa. Entre los edificios evacuados había una sinagoga y una estructura construida en forma de vivienda, pero que poco antes había quedado transformada en iglesia. Tanto la sinagoga como la iglesia pueden fecharse en una época anterior al año 256.

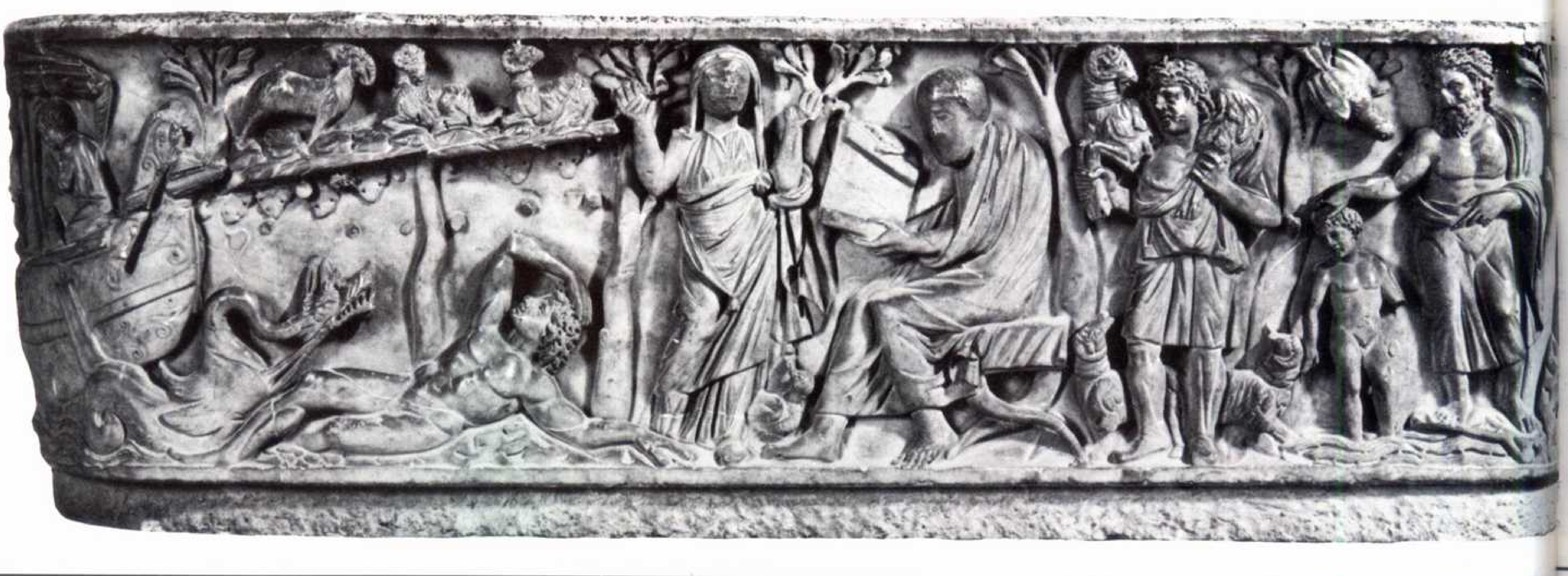
Las pinturas murales de la sinagoga pertenecen a los comienzos del siglo III. Los temas son en parte

simbólicos (como el Templo con el Arca), y en parte narrativos (como el ciclo de Moisés y otras escenas, que no obstante fueron elegidas con un determinado propósito: expresar la salvación del pueblo judío). Algunas de estas imágenes pasaron al arte cristiano, en particular el Sacrificio de Isaac, pero nunca exactamente a como ocurre en la sinagoga de Dura. Está claro que los judíos de la Diáspora contaron con un ciclo pictórico inspirado en el Antiguo Testamento, puesto que Dura Europus no puede constituir un caso único. Si esas ilustraciones se diseminaron en forma monumental o como miniaturas, y si esto ocurrió antes del siglo III, se desconoce. Es probable que los artistas cristianos tomaran prestado de la tradición judía (tanto si esta última era más antigua que el arte cristiano como si no), pero no absorbieron la totalidad del ciclo.

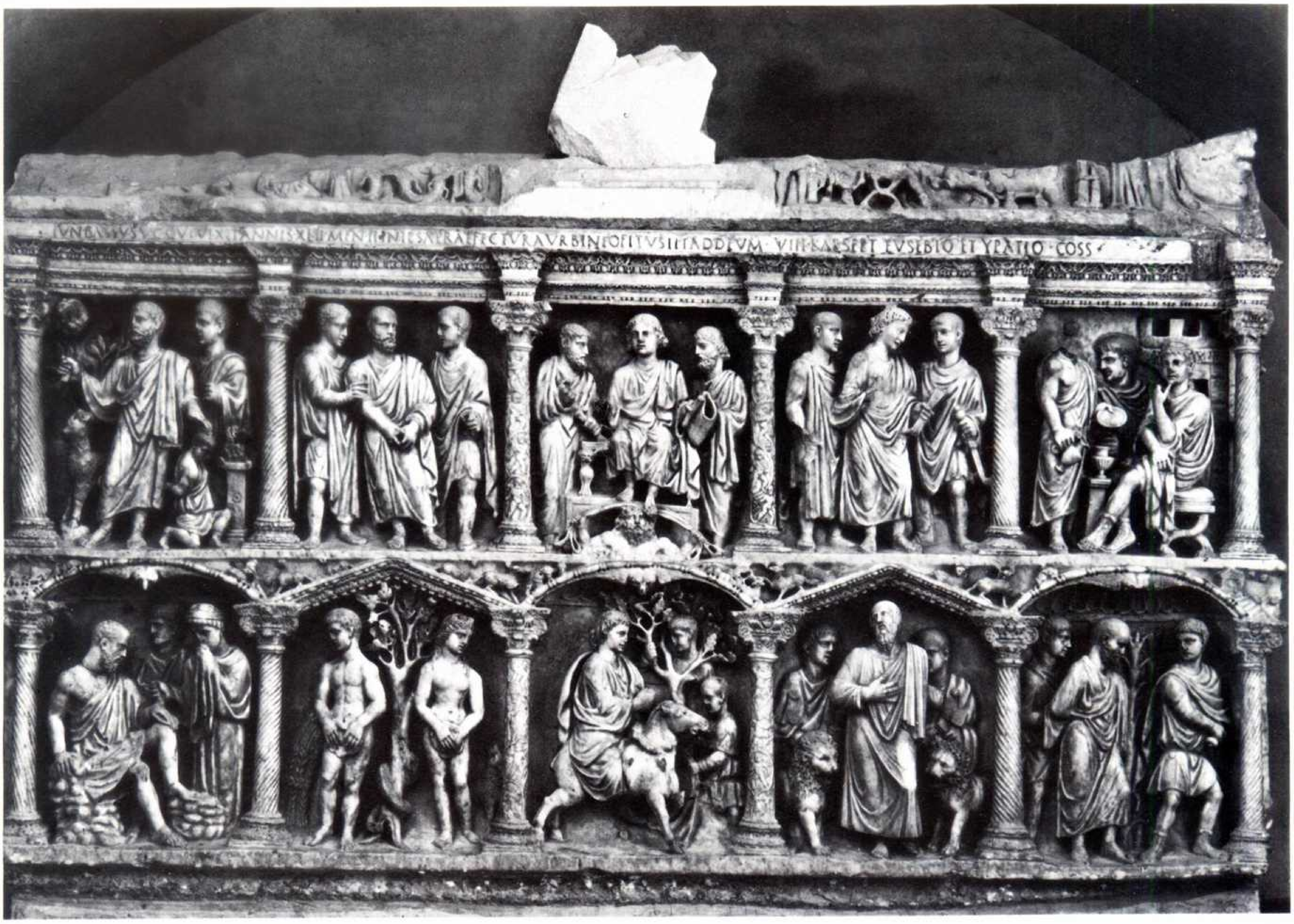
El canon del texto del Nuevo Testamento sólo quedó establecido a mediados del siglo II; en realidad, no mucho tiempo antes que las catacumbas. Las pinturas de éstas muestran ya uniformidad de tratamiento y de composición: fórmulas *standard,* como David y los leones. La transformación de una casa de Dura Europus en iglesia y el arreglo y la decoración de uno de sus aposentos como baptisterio datan de 230 a 240. Las pinturas del baptisterio son, por lo tanto, contemporáneas del primitivo arte de las catacumbas. Las pinturas, como el Buen Pastor, Adán y Eva sobre la pila bautismal, la curación del paralítico, Pedro caminando sobre las aguas y las mujeres junto al Sepulcro (?), que se ven en las paredes, dan prueba de un ciclo de salvación en los límites orientales del Imperio Romano, con algunas escenas tratadas de la misma suerte que en las catacumbas. Se puede deducir que las ilustraciones del Nuevo Testamento se encontraban en un estado de elaboración en el siglo III, y que parecían mostrarse de manera bastante consistente a través de todo el territorio del Imperio Romano.

El medio por el que estas escenas fueron elaboradas, desarrolladas y difundidas se desconoce. De esto se desprende que cualquier sugerencia acerca del lugar, o de los lugares, donde comenzó el arte cristiano, o en qué clase social, resulta, pues, simple conjetura. Pero la solución más sencilla es suponer que aquellas clases que tradicionalmente habían encargado monumentos funerarios o que tenían la costumbre de adorar en lugares ornamentados continuaron patrocinando a los artistas tras su conversión al cristianismo. Esta situación explicaría la continuación de los patrones tradicionales del arte. Es posible que estos clientes del arte fueran los miembros menos radicales de la Iglesia y que seleccionaran sus creencias religiosas con circunspección y sin exclusivismos. Un caso llamativo de eclecticismo romano tardío lo da el emperador Alejandro Severo (222-235), quien mandó colocar en su oratorio privado *(lararium)* unas estatuas con las efigies de los emperadores romanos deificados (eligiendo, eso sí, sólo a los más nobles de ellos) y de otras personas sagradas, entre ellas el filósofo Apolonio de Tiana, Jesucristo, Abraham, Orfeo y Alejandro Magno.

La escultura paleocristiana.—El medio en el que el mejor arte paleocristiano ha subsistido es la escultura en mármol, sobre todo en obras sepulcrales. La secuencia de sarcófagos datables en Roma ofrece una idea del patronazgo de los cristianos más adinerados durante los años en que el culto religioso se fue desarrollando desde la proscripción hasta la plena aceptación. Uno de estos sarcófagos, que se encuentra ahora en Santa María Antigua, en el Foro romano, es un buen ejemplo del nivel alcanzado por el arte preconstantino. Es posible que fuera construido para estar en algún gran *cubiculum* en el tercer cuarto del siglo III. El relieve está profundamente tallado y las figuras destacan sobre un fondo pastoril tradicional. Hay escenas que representan a Jonás y el Bautismo de Jesucristo, y figuras del Buen Pastor, una orante y un hombre sentado a la manera de un filósofo. Los rostros de esta última pareja están borrados: las figuras deben de haber sido pensadas para trazar luego sobre ellas los retratos de los posibles donantes. Una explicación para esta falta de acabado es que los talleres de escultura guardaran los sarcófagos en existencia para después ultimarlos con el retrato de los compradores, y en este caso (como en algunos otros), la necesidad de un entierro con urgencia impidió la talla final. Sin embargo, no es necesario deducir este modo de comercio: los sarcófagos particulares puede que fueran pedidos con mucha



Un sarcófago en Santa María Antigua, Roma; c. 250-75. Los rostros de las figuras centrales están sin tallar.



Sarcófago de mármol del cónsul romano Junio Basso c. 359.
Museos Vaticanos, Roma.

anticipación a la muerte, y que se dejaran los rostros sin acabar, de tal suerte que se pudiera llevar a cabo un retrato de los donantes en edad más avanzada a su debido tiempo, o también que se dejara inconcluso el retrato por motivos supersticiosos.

En el siglo IV hubo un gran aumento en el número de sarcófagos cristianos. Esto sucedió a pesar de la decadencia general experimentada por la talla en mármol, debida a la destrucción sufrida por las tradiciones de los talleres artesanos durante las sacudidas políticas de Roma a lo largo del siglo III, y quizá, también, debido a una manifiesta preocupación por el Segundo Mandamiento.

Los sarcófagos romanos después del Edicto de Tolerancia (312) ampliaron la utilización cristiana del arte. Además del mensaje de salvación personal, surge el nuevo tema del triunfo de la Iglesia Cristiana como institución. Por lo que al estilo se refiere, estos sarcófagos reflejan el gusto de la familia imperial y el de la aristocracia de la época. Durante el reinado de Constantino (ob. 337), se construyó cierto número de sarcófagos con frisos, cuyo estilo supone una desviación incongruente de las tradiciones helenísticas: el friso es una hilera de maniquíes gesticulantes. Aun cuando resulta difícil interpretar la iconografía, las figuras representan cierta mezcla de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, la mayor parte de ellas relacionadas con el tema de la salvación. Con su rigidez y sus posturas torpes, sus cuerpos desproporcionados y su falta de expresión, estas figuras están sin duda inspiradas en el arte tetrárquico y, más directamente, en los nuevos relieves del Arco de Constantino (315). La técnica no carece del todo de eficacia para transmitir un mensaje espiritual: vienen a ser oraciones salvíficas «petrificadas».

En la segunda mitad del siglo IV, los valores más tradicionales de la aristocracia romana experimentaron una revalorización. Parece como si los artistas fueran requeridos para copiar los frisos del Arco de Constantino, más bien que para reproducir escenas de su propia época. La ejecución más señalada fue el sarcófago del cónsul Junio Basso (Museos Vaticanos, Roma), quien falleció a los 42 años de edad en 359.

La inscripción del dintel afirma que era prefecto de la ciudad y que fue bautizado en su lecho de muerte; era un miembro típico de la clase aristocrática adinerada. El frontal del sarcófago está dividido en dos frisos horizontales y cada escena representada va flanqueada por unas columnillas decorativas. Las dos columnas centrales de ambos frisos están decoradas con cupidos que suben por unas parras, clara alusión al paraíso báquico pagano. Las escenas bíblicas tienen dos temas: la promesa de la salvación tras el sufrimiento hecha por Dios y el triunfo de Jesucristo y los Apóstoles después del sufrimiento. El mensaje es el de la inmortalidad prometida a los cristianos y el trinfo de la Iglesia. El sarcófago es primordialmente una declaración de la enseñanza eclesiástica más que una rememoración de una persona. Un sarcófago posterior del siglo IV, que se

encuentra en la iglesia de San Ambrosio de Milán, subraya aún más este triunfo de la Iglesia establecida. Con la marcha de los mecenas de la corte cristiana de Roma a Milán, y, más tarde, a Rávena, a finales del siglo IV, los talleres de sarcófagos decayeron debido a la falta de asistencia. Los trabajos escultóricos de calidad del siglo IV no quedaron, sin embargo, reducidos a sólo la ciudad de Roma, sino que tuvieron réplica en distintas ciudades del Mediterráneo oriental, y muy particularmente en las ciudades de Afrodisias y Éfeso, en el Asia Menor. La expresión y manifestación artística en Constantinopla es ya más variada; algunos sarcófagos tallados en piedra caliza no son más que simples copias de inferior calidad de modelos italianos, pero existen algunos ejemplares realmente sobresalienes, como el del infante del Museo Arqueológico de Estambul, en el que se encuentran esculpidos unos ángeles muy bien tallados al estilo tradicional de las Victorias helenísticas. Los emperadores Teodosio (379-395) y Arcadio (395-408) hallaron escultores capaces de labrar columnas en espiral que proclaman la importancia alcanzada por la Nueva Roma como sucesora de la Vieja. Las esculturas de piedra y metal continuaron siendo un medio artístico de importancia en el Oriente, por lo menos hasta el siglo VI, cuando las canteras de Mármara y otras similares dejaron, por lo visto, de producir.

El sincretismo religioso del sarcófago de Junio Basso es perceptible a escala monumental en dos mauselos erigidos por los hijos de Constantino: el suyo propio, parte de la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla, no se conserva. La iglesia de Santa Constanza de Roma fue construida para Constantino entre los años 337 y 354, y es probable que fuera decorada con mosaicos en el año 50. Una segunda estructura cupulada de planta central situada en Centcelles, Tarragona, puede atribuirse casi con toda probabilidad a mediados del siglo IV, como mausoleo de Constantino II, hijo del emperador Constantino (ob. 361). Ambos monumentos han subsistido, pero no quedan más que fragmentos de su magnífica decoración original. En el siglo XVII fueron quitados los mosaicos de la cúpula del templo de Santa Constanza de Roma, pero ya habían sido dibujados y descritos con anterioridad. La cúpula de Centcelles es un vestigio ruinoso con sólo algunos elementos discernibles. En ambas cúpulas se representaron una mezcla de escenas bíblicas y elementos funerarios de origen pagano, como una escena fluvial con los pescadores en Roma y una escena venatoria en España. Los mosaicos que han subsistido en las criptas de Santa Constanza no encierran ningún mensaje cristiano reconocible, pero en cambio poseen unos frisos con cupidos báquicos vendimiadores. Estos mausoleos, con sus costosas criptas con mosaicos (la idea de utilizar mosaicos en las criptas era una innovación reciente del arte romano tardío), con paredes recubiertas de mármol, nos revelan el gusto ostentoso de la nueva aristocracia cristiana. Este hecho es el empleo de formas de arte pagano al servicio de otra religión.

El arte paleocristiano del siglo V.—El siglo V constituyó un punto de inflexión en el arte paleocristiano, quizá como reacción intencionada frente al modelo de arte practicado durante el siglo IV. El auge que tuvieron las comunidades monásticas y los ascetas no fue óbice para que se invirtiera riqueza en edificaciones y ornamentos costosos, pero la Iglesia parece que impuso límites en la iconografía, y su preocupación por los temas artísticos influyó probablemente en el tratamiento estilístico.



El encuentro de Abraham y Melquisedec, friso de un mosaico de la Basílica de Santa María la Mayor, Roma.

Paulino de Nola en Italia y Nilo de Ankara en el Asia Menor, hicieron severas declaraciones sobre el empleo cristiano del arte. Nilo condenó la ornamentación de iglesias con escenas de caza o pesca o motivos ornamentales similares, como «infantil y estúpida». En vez de esta clase de decoración, recomendó que se presentara una cruz, así como pinturas de temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, como «marca de una mente firme, determinada y viril». Estos teólogos comenzaron por pedir al arte que desempeñara un cometido serio, como la enseñanza del profano en los temas bíblicos o la inducción a la plegaria. Con este pensamiento la Iglesia comenzó a perfeccionar el uso del arte como un instrumento didáctico y como un vehículo para la propagación de la fe.

Este nuevo espíritu se halla en los mosaicos de la espaciosa Basílica de Santa María la Mayor de Roma, mandada decorar por el Papa Sixto III (432-440). La nave primitiva y los mosaicos del santuario datan de la época en que se celebró el Concilio de Éfeso (431), en el que se definió la condición y naturaleza de la Virgen María. Este hecho explica mejor la iconografía desusada del arco triunfal (el mosaico perdido del ábside representaba a la Virgen María). En él, María se nos muestra como la Reina de las vírgenes. La representación de la Adoración de los Magos es excepcional en su presentación de Jesucristo no, como es usual, descansando en el regazo de su Madre, sino solo, sobre



Los Apóstoles alrededor del Bautismo de Cristo, en la cúpula del Baptisterio de los Ortodoxos de Rávena, c. 450.

un trono, entre dos figuras de pie: María (?) y la Iglesia (?). No existe representación del Nacimiento de Cristo. Por lo tanto no se utiliza en este caso el arte para narrarnos algo, sino con un deliberado intento dogmático. Este empleo del arte como teología ha ejercido influencia en la forma en que se expresa el tema. Las figuras son hieráticas, colocadas sobre un fondo dorado, sin entorno realista. Esto marca una nueva etapa del arte religioso. Los frisos de mosaicos de la nave muestran episodios del Antiguo Testamento que también han sido elegidos con algún propósito. Por ejemplo, los frisos cercanos al altar incluyen elementos litúrgicos (como Abraham en su encuentro con el Sumo Sacerdote Melquisedec). Algunos otros temas están tejidos en el conjunto que comprende el ciclo: el friso que nos muestra a Abraham reunido con los ángeles hace referencias tipológicas a la Trinidad (subrayado por el nuevo motivo de la *mandorla,* o aureola almendrada) y a la Virgen María vista a través del antetipo de la Anunciación a Sara. El sentido general de la exégesis iconográfica es, según lo habitual, la redención y el triunfo cristiano, pero quizá cada friso estaba pensado para ser utilizado por los peregrinos como vehículo de sus plegarias y oraciones particulares, como lo había recomendado Paulino en su fundación de Nola. Los frisos de la nave no son homogéneos en estilo, puesto que algunos siguen la tradición artística de la Antigüedad y otros se encuentran más dentro de la hierática del arco triunfal. Este cambio se debe probablemente menos al contenido de las escenas que a la naturaleza de sus modelos. Santa María la Mayor es un monumento clave para el entendimiento en el que el arte antiguo se está transformando en arte medieval. Juzgado en términos de pura destreza artística, resulta menos destacable, puesto que, como sucede en el caso de Santa Constanza, las escenas son muy pequeñas y se encuentran a demasiada altura para ser vistas e interpretadas desde el suelo.

El problema de la dimensión fue tratado con más acierto en los monumentos de mediados del siglo V, de Rávena y Tesalónica. La decoración del interior del Baptisterio de Neón, o «de los Ortodoxos», de Rávena, está coronada por una composición en la cúpula que nos muestra a los Apóstoles en torno a la escena del Bautismo de Jesús, todo inserto en un medallón. Aún más impresionante es el tamaño de los mosaicos de la cúpula de la Rotonda o iglesia de San Jorge de Tesalónica. El edificio primitivo fue un mausoleo tetrárquico constuido por Galerio (c. 300), aun cuando no fue utilizado para su enterramiento, y convertido en templo c. 450.

La mejor conservada es la zona inferior de la cúpula, en la que se muestran grupos de mártires en pie (originalmente, éstos rodeaban un medallón de Cristo en el ápice de la cúpula). Las figuras son retratos trabajados, pero estereotipados, colocados sobre el fondo de una fantástica arquitectura, y cada una de ellas se identifica mediante una inscripción con su nombre y el mes en que se conmemoraba. La influencia ejercida por la literatura en esta iconografía es clara: los mosaicos son una ilustración del calendario del año eclesiástico.

Resulta más fácil reconstruir un desarrollo «vertical» del arte paleocristiano que comprender la situación «horizontal» a través del mundo romano en un momento determinado. Aun cuando Italia y Roma en particular sufrieron una serie de crisis políticas y ataques militares a partir del siglo V, lo que las hundió en la Edad Oscura, muchas ciudades del Mediterráneo oriental disfrutaron de unas condiciones estables e incluso prósperas. La subsiguiente destrucción de casi todos los monumentos del arte paleocristiano de Constantinopla, Jersusalén, Antioquía y Alejandría (para no mencionar más que las grandes ciudades) ha eliminado la posibilidad de evaluar la contribución de sus artistas o incluso de sus tradiciones regionales a la creación de un lenguaje internacional del arte cristiano. Sin embargo, las comunicaciones entre las ciudades eran buenas y los patronos adinerados podían viajar y observar el arte sacro en todo el ámbito del Imperio Romano Cristiano.

No sólo viajaban los emperadores; también el arzobispo Maximiano de Rávena había conocido en sus viajes Alejandría y Constantinopla. Por lo tanto, cualquier clase de análisis en función de estilos regionales separados o en tradiciones locales aisladas, vendría a resultar absurdo: los intentos de confinar el «estilo ilusionista» a Alejandría, o el «frontalista» a Antioquía deben rechazarse. No obstante, el arte que subsiste de dos ciudades prósperas de esa época, Rávena y Tesalónica, insinúa que, dentro del lenguaje internacional del arte, algunas circunstancias locales podían originar ciertas variaciones de estilo y que los temas y los intereses locales podían surgir en la iconografía. El desarrollo de tradiciones regionales, aunque sean sutiles, plantea la posibilidad de que éstas ejercieran influencia sobre otras ciudades. Resulta poco probable que todas las innovaciones se tuvieran que atribuir a artistas de un



centro como Constantinopla, por ejemplo. El curso del arte cristiano no estuvo determinado por unas polarizaciones como las que podrían representar el Oriente o Roma; pero en la actualidad parece imposible ofrecer una interpretación acertada de las distintas etapas por las que atravesó.

Rávena, a comienzos del siglo V, era un puerto erigido sobre pilotes y cruzado por canales. Había sido designada cuartel general de la flota romana del Adriático por el emperador Augusto. Hoy, el mar se ha retirado del puerto, que entonces se llamaba Classis. Cuando Teodosio murió, en el año 395, dejó a Arcadio como emperador de Oriente y a Honorio, en Milán, como emperador de Occidente. Honorio decidió, en c. 402, trasladar la corte a Rávena, pero eligió un paraje unos cuantos kilómetros tierra adentro. Esta «ciudad nueva» estaba mejor situada para mantener relaciones con Constantinopla que Milán o Roma.

Los monumentos de Rávena pertenecen a tres etapas históricas diferentes: en la primera, la ciudad se desarrolló como una capital imperial, y los artistas y sus modelos tuvieron que llegar al exterior, como, por ejemplo, de Milán, de Roma o de Constantinopla: la situación podría parangonarse con la erección de la ciudad de San Petersburgo en el siglo XVIII. Como ocurrió en la nueva capital rusa, los edificios de la primera generación eran probablemente más modestos y algo provisionales, y sólo durante la segunda generación, que confiaba ya en su asentamiento y supervivencia, se fue Rávena enriqueciendo y decorando, también en este caso gracias a la intervención de una mujer, Gala Placidia, hermanastra de Honorio (ob. 423) y regente de su hijo Valentiniano III. Gala Placidia murió en el año 450. El proceso de enriquecimiento queda reflejado en el baptisterio de planta octogonal, de comienzos del siglo, que recibió, a mediados de éste, en su nuevo interior decoraciones de mármol, estucos y mosaicos. El taller de mosaicos utilizado en esta obra probablemente fue también empleado en el mausoleo de Gala Placidia. Su estilo representa de tal manera una evolución del arte antiguo tardío en Italia, que no hace falta suponer la presencia de artistas llegados del Oriente helénico; los artistas procedían, con seguridad, directamente de las grandes obras con mosaicos emprendidas en Roma.

La segunda etapa del arte ravenesco comienza en 494, cuando el dominio de la ciudad pasó a las manos del ostrogodo Teodorico. Su gobierno fue reconocido por Constantinopla a partir del año 498. Teodorico murió en el año 526, pero Rávena no volvió a ser de Constantinopla hasta 540, cuando Belisario, general al mando de las tropas del emperador Justiniano, entró en la ciudad. Los gobernantes de Rávena fueron cristianos arrianos desde el año 494 hasta el 540. Estos arrianos disentían de la teología ortodoxa que declaraba que la naturaleza humana y la divina de Jesucristo han coexistido siempre, y creían (por lo que fueron anatematizados en el año 381) que la esencia de las partes divina y humana de Jesucristo era distinta (por lo que habría un tiempo en que Cristo no existió).

Los arrianos erigieron una nueva catedral con su correspondiente baptisterio, la decoración con mosaicos de cuya cúpula (c. 500) todavía subsiste. Copia directamente el baptisterio ortodoxo, pero su estilo es más sencillo y lineal, con una iconografía reducida y simplificada. Paradójicamente, aun cuando la ejecución de estos mosaicos pueda ser menos sutil, la diferencia hay que establecerla en términos de progreso, más bien que de decadencia. La composición es más literal y empírica, y por ello gana en claridad y efectividad. La comparación constituye un exponente de la tendencia general del arte paleocristiano hacia un alejamiento de los valores clásicos de plasticidad, retrato individual y expresión emotiva, que conduce, no a la pérdida de la expresividad, sino a un nuevo medio positivo para ilustrar el dogma y las actitudes cristianas. Los artistas que trabajaron en el Baptisterio arriano u otros que hicieron el ciclo del Nuevo Testamento en la fundación arriana que ahora se conoce como Iglesia de San Apolinar el Nuevo, pero que en su origen fue consagrada como Iglesia de Jesús, parecen muy próximos al arte romano, casi hasta la simplicidad del arte de las catacumbas.

La tercera etapa del arte de Rávena, el período bizantino, duró desde el año 540 hasta el 568, pero la ciudad continuó siendo un Exarcado hasta que los lombardos la conquistaron en 751. Los mosaicos de este período, como los de la iglesia de San Vital, muestran numerosos elementos procedentes del arte griego oriental, pero las tradiciones italianas no quedan por eso anuladas. El friso que representa a Abraham reunido con los tres ángeles parece ser una evolución y una reacción respecto a una escena similar de Santa María la Mayor. Los mosaicos de Rávena se desarrollan según una tradición diferenciada, pero no se encuentran aislados dentro del contexto artístico de su época.

También Tesalónica se fue desenvolviendo como una lujosa «ciudad nueva» a mediados del siglo V, cuando el Prefecto de Iliria se trasladó desde Sirmium buscando un lugar más seguro. Los mosaicos de la Rotonda fueron ejecutados probablemente por un taller artesano enviado por el emperador desde Constantinopla. A partir de entonces, los mosaiquistas de la segunda mitad del siglo V estuvieron influidos por esta cúpula. El resultado de ello fue que se desarrollaron diseños locales partiendo de una obra de carácter universal. Así, por ejemplo, los frisos de mosaicos de la iglesia de San Demetrio, que muestran a este santo, de devoción local, como objeto de las plegarias de los ciudadanos, le presentan de pie sobre un fondo arquitectónico, modelo que proviene evidentemente de los mártires de la Rotonda. Tanto en Rávena como en Tesalónica se fueron desarrollando tradiciones locales partiendo de un lenguaje más amplio de carácter universal, pero aquéllas no se desarrollaron exactamente de manera paralela ni al mismo ritmo.

Al acceder Justiniano al trono (527) y quedar reconocida Constantinopla como el centro dominante del arte, se puede considerar ultimado el período experimental del arte paleocristiano. En Italia, a partir de mediados del siglo VI hasta c. 800, hubo pocos progresos significativos, a pesar de importantes trasplantes de pintura bizantina,

Los Apóstoles alrededor del Bautismo de Cristo, la cúpula del Baptisterio de los Arrianos, Rávena (c. 500).

Para mayor información:

Grabar, A.: *Christian Iconography: a Study of its Origin,* Londres (1969). Perkins, A.: *The Art of Dura-Europos,* Oxford (1973). Volbach, W. F.: *Early Christian Art,* Londres (1961). Wixom, W. D.: «Early Christian Sculptures at Cleveland», *Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* Cleveland (marzo 1967). Grabar, André: *El primer arte cristiano;* Madrid, Aguilar (1967).
Iñiguez, José Antonio: *Síntesis de arqueología cristiana;* Madrid, Palabra (1977). Leroy, Alfred: *Origen del arte cristiano. Desde los antiguos hasta el año mil,* Andorra, Casal i Vall (1958).

EL CÁLIZ DE ANTIOQUÍA

Este cáliz, hallado en 1910 por accidente, enterrado (según se dice) en la región de Antioquía del Orontes (hoy Antakya, Turquía), constituye un ejemplar excepcional por su técnica y su forma entre todos los cálices conocidos de la Iglesia de los primeros tiempos. Poco después de su descubrimiento, se convirtió en el centro de una acalorada discusión cuando se hicieron exagerados juicios acerca de su origen en los tiempos de Jesucristo (lo que lo colocaba en una categoría de objetos semejantes a la Sábana Santa de Turín).

El cáliz de Antioquía (Metropolitan Museum, Nueva York) consiste en una sencilla copa interior de plata recubierta por otra trabajada en plata dorada, en la que aparecen doce figuras repujadas dentro de unas volutas de parra. El primer estudio sobre él (por G. A. Eisen) se publicó en 1923 con el título *The Great Chalice of Antioch on which are depicted in sculpture the earliest known portraits of Christ, Apostles and Evangelists (El gran cáliz de Antioquía, en el que aparecen esculpidos los primeros retratos conocidos de Jesucristo, los Apóstoles y los Evangelistas)*. La publicación, tan ostentosa como sus afirmaciones, apuntaba la posibilidad de que la copa interior fuera el Santo Grial y fechaba la copa exterior c. 50, lo que venía a convertirla, con dos siglos de antelación, en el trabajo de arte cristiano más antiguo de todos los conocidos hasta entonces. El uso de una copa durante la Última Cena está testimoniado por las palabras de Jesús recogidas en San Marcos 14:23, pero la Iglesia de los primeros tiempos creía que esta copa era de ónice y que se guardó en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, donde se exponía a la devoción de los peregrinos, por lo menos en el siglo VI. De igual modo, las leyendas del Grial como copa utilizada en la Última Cena y por José de Arimatea para recoger la sangre de Jesús, pertenecen a la Baja Edad Media. La reacción más común ante la publicación del descubrimiento del cáliz fue condenar toda la copa como una falsificación moderna.

La autenticidad del cáliz fue por fin comprobada en 1954, tras una serie de pruebas científicas. Aún quedan por probar su tema, su procedencia y la fecha de su manufactura. No hay duda de que pertenece todo él a un solo período, y hoy tiene una superficie gastada, rota y corroída. La figura central de cada lado debe de ser Jesucristo. A un lado no lleva barba y está sentado en un trono que enmarca su cabeza como si fuera un halo. Levanta la diestra, en un gesto para indicar que está hablando, y en la siniestra tiene un pliego enrollado. Se le ve aclamado por otras figuras sedentes, probablemente los Apóstoles, aun cuando no se puede identificar a ninguno de ellos por sus atributos ni por su apariencia. Se ha llegado a sugerir que esta escena representa a Jesucristo entregando las llaves a Pedro y a Pablo, pero las llaves no pueden verse. La escena también puede representar a Jesucristo enseñando a sus Apóstoles (quizá en la Última Cena). La otra cara del cáliz puede que resulte más precisa. Una vez más, vemos a Jesucristo sentado entre los Apóstoles, pero ahora lleva barba y tiene un cordero a su izquierda, y debajo de sus pies hay un águila sobre una cesta de uvas. Las referencias son, con más claridad, a la Eucaristía, al sacrificio del Cordero de Dios y a la Resurrección. Quizá esta cara muestra a Cristo resucitado en el Cielo durante la celebración del Juicio Final. Es de presumir que el propósito de la decoración hacía referencia de forma literal al uso del cáliz para contener el vino de la Eucaristía, y de manera metafórica, a la importancia que este rito tiene para la religión.

Fue el perfil del cáliz con su base de fuste corto y copa profunda, así como la talla atravesada, lo que llevó

El cáliz de Antioquía visto por la cara que representa al Cristo lampiño; altura, 19 cm.; diámetro del borde superior, 15 cm.; diámetro de la base, 7,5 cm. Metropolitan Museum, Nueva York, Cloisters Collection.







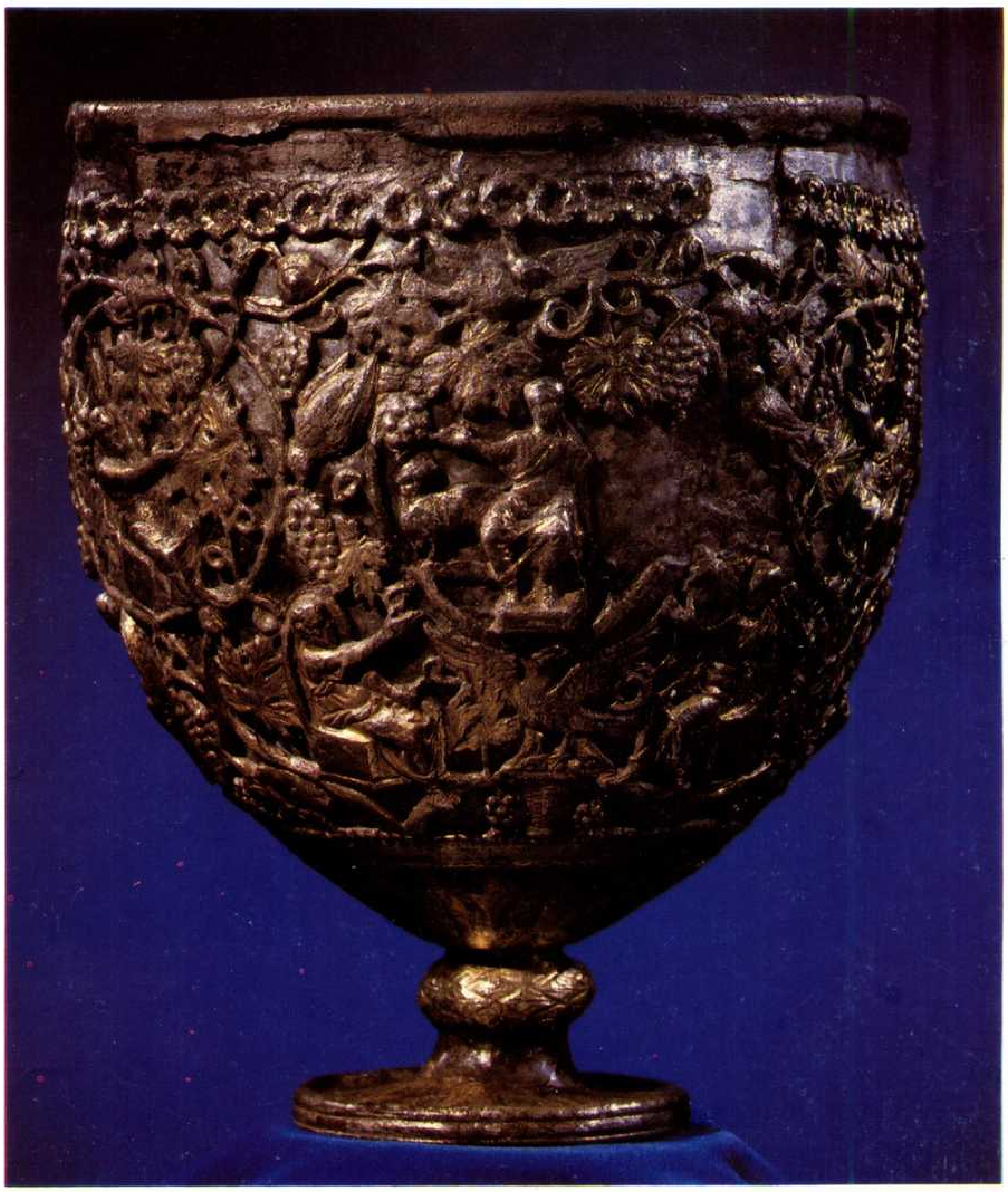
a fecharlo en el siglo I, ya que se conocen copas romanas de aspecto semejante. La forma habitual de los cálices del siglo VI puede observarse, por ejemplo, en otro hallazgo efectuado en la misma región y que se encuentra ahora en el Museo de Arte de Cleveland, o en la patena de Riha (Biblioteca de Investigación y Colección Artística de Dumbarton Oaks, Washington, D.C.). En ésta se ven un cáliz y una patena, junto con odres para el agua y el vino en el altar utilizado por Jesucristo para dar el pan y el vino eucarísticos a los Apóstoles. El cáliz de Antioquía, a pesar de su silueta, pertenece con la máxima probabilidad al siglo VI. El tratamiento más semejante de las figuras y las volutas de parra se ve en el trono de marfil del obispo Maximiano de Rávena, del siglo VI. El cáliz parece carecer de cualquier cuño que garantizara la calidad de su plata y que revelaría de paso el lugar donde fue fabricado. Estropeado ahora tras su largo enterramiento, el cáliz no fue originalmente una obra fina y delicada.

Han surgido algunas dudas acerca del lugar donde se dice que se encontró el cáliz y los demás objetos que le acompañaban, pero, tanto si el cáliz fue encontrado, como si no, en Antioquía, la atribución al arte de la ciudad debe considerarse con seriedad.

La patena de Riha; diámetro, 35 cm.; siglo VI. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Un cáliz de plata dorada mostrando a los Apóstoles, Tesoro de Hama; altura, 16,8 cm.; diámetro del borde superior, 14 cm.; siglo VI. The Walters Art Gallery, Baltimore.





Una cubierta de plata dorada de un Evangeliario encontrado junto al cáliz de Antioquía; 28 × 23 cm; Metropolitan Museum, Nueva York.

El cáliz de Antioquía, por la cara que presenta al Cristo barbado. A la izquierda se encuentra de pie un cordero y debajo un águila sobre una cesta de uvas.

XX

ARTE BIZANTINO



El relicario de la Vera Cruz; c. 945-965, Limburger Domschatz, Limburgo.

NO parece atraer a los historiadores del arte una definición sencilla del contenido y duración del arte bizantino. La ciudad que hoy se llama Estambul (Istambul en turco) fue colonizada c. 660 a. de C. por griegos procedentes de Megara, y entró en la historia con un nombre derivado de su mítico fundador, Byzas. Bizantion no llegó a ser nunca un centro importante en el mundo clásico griego y romano. Septimio Severo (ob. 221), tras haber destruido la ciudad, reconstruyó sus defensas y sus lugares de esparcimiento, y la rebautizó con el nombre de Antonia. Constantino el Grande decidió fundar una nueva capital en la región oriental del Imperio Romano y, tras considerar varios emplazamientos posibles (por ejemplo, Nicomedia y Tesalónica), eligió esta ciudad sobre el Bósforo para su Nueva Roma. *Constantinopolis* fue consagrada el 11 de mayo de 330, y sus habitantes consideraron la ciudad como capital romana hasta que sucumbió frente al asedio de las tropas turcas el 29 de mayo de 1453. Aun cuando esta Nueva Roma no fue consagrada como sucesora cristiana de una Roma pagana, la aceptación del cristianismo por Constantino y la imposición de la religión como culto oficial del Estado en el año 392 dio origen al mito de que la ciudad estaba consagrada a la Virgen y de que era una ciudadela santa y una nueva Jerusalén. Los ciudadanos algunas veces se llamaban bizantinos, y a su ciudad, Bizancio, pero con más frecuencia solían denominarse *Romaioi,* o, en los últimos siglos, *Hellenes.* Hablaban y escribían el griego. Nuestra palabra «bizantino» se refiere con certeza al período posterior al año 330 e implica una cultura cristiana que llegó a ser una comunidad ortodoxa. El arte bizantino es el arte propio de esta sociedad, pero decir

Los centros de arte bizantinos mencionados en el texto.



que el término describe el arte de Constantinopla y de las regiones bajo su dominio político entre el año 330 y el 1453 no es aceptado por todos. En algunas definiciones, el arte bizantino comienza sólo a partir del reinado de Justiniano (527-565), pero en todas concluye en 1453. El problema que entraña definir su extensión geográfica sólo está en parte relacionado con los avances y retrocesos políticos acaecidos a lo largo de este período. También resulta complicado por las llamadas herejías en el seno de las Iglesias del Mediterráneo oriental. El arte de las comunidades monofisitas no suele denominarse por lo general «bizantino», aun cuando el arte armenio, por ejemplo, pueda considerarse influido por Constantinopla o por Asia Menor. El arte copto suele describirse habitualmente como un arte diferente, y el sirio, como tal, por lo menos en parte.

La definición aquí aceptada es histórica (330-1453) y política: las regiones que en cualquier momento aceptaron al Emperador de Constantinopla como su suprema autoridad constitucional. Mucha parte del arte que subsiste es religioso, pero definirlo como el arte de la Iglesia Ortodoxa debe ser rechazado como excesivamente restringido. El arte bizantino no puede caracterizarse como un estilo particular en la historia del arte, puesto que, si se le somete al análisis, se aprecia que la diversidad del arte producido es inmensa.

El primitivo arte bizantino.—El problema que plantean todos los períodos del arte bizantino es cómo reconstruir su producción en la propia Constantinopla, puesto que muy poco de ella queda en la ciudad. Otro problema que de esto se deriva es hasta qué punto se pueden identificar como imitativas o como independientes las obras hechas dentro de su órbita.

Las pruebas rara vez son lo suficientemente faltas de ambigüedad para permitir un juicio objetivo sobre el cometido que desempeñó Constantinopla. El período anterior a Justiniano suele definirse algunas veces como de arte paleocristiano, al que se sobrepone *(véase* Arte Paleocristiano). Sin embargo, es preciso dar alguna descripción separada de aquél, sobre la base de que el estudio del arte bizantino debe incluir alguna consideración de Constantinopla en todos los períodos y que esto no es tema del arte paleocristiano.

Además de las murallas de comienzos del siglo V, la única estructura importante prejustiniana que conserva Constantinopla es la iglesia de San Juan Studios, construida en c. 453. Esta gran basílica carente de techo fue, o llegó a ser, la iglesia mayor de uno de los monasterios principales de la historia bizantina, pero ahora no es más que una gloriosa ruina, apreciada sólo por las detalladas e intrincadas tallas de sus capiteles, dinteles y cornisas.

El vocabulario ornamental de estas tallas escultóricas proviene de la tradición romana tardía. En realidad, la ciudad del siglo V, desde su trazado general hasta los detalles de la basílica de Studios, proclama antiguas tradiciones urbanas. Fue una ciudad de espaciosos parques y mercados, monumentales edificios públicos de materiales nobles, revestidos con mármoles que cubrían en muchos casos una infraestructura de ladrillo. Poseía palacios, hipódromos, teatros, baños públicos, fuentes, iglesias, todos ellos situados en lugares espaciosos y protegidos por las sólidas murallas. Estaba la ciudad adornada por cientos de estatuas antiguas llevadas desde las principales ciudades del Mediterráneo oriental. Del tamaño y de la condición de las viviendas particulares



poseemos poca información, aparte el hecho de que las agrupaciones de casas de madera constituyeron un frecuente peligro de incendio en todo este período histórico.

El arte de Constantinopla antes de Justiniano sólo se puede caracterizar parcialmente. Probablemente Constantino atrajo a su nueva ciudad esa clase de talleres artesanos itinerantes que acompañaron a los emperadores tetrárquicos. Algunas esculturas del siglo IV, como la que se encuentra en la base del obelisco del emperador Teodosio I (379-395), y que todavía se halla en su lugar de emplazamiento original, en el Hipódromo, y las columnas con motivos ornamentales de conchas de los emperadores Teodosio I y Arcadio (395-408), que conocemos a través de dibujos, sugieren que las tradiciones artesanas de Roma fueron transferidas a la nueva capital. La escultura de fines del siglo IV de Roma y Constantinopla se ha definido como perteneciente a un «Renacimiento teodosiano», pero no existe huella alguna de imitación directa de la Antigüedad en estas obras. Aunque las figuras están modeladas con suavidad, su disposición en frisos y sus gestos y posturas frontales constituyen signos inequívocos de una yuxtaposición de formas constantinianas sobre tradiciones clásicas. Es posible que estos esquemas tardíos romanos llegaran a Bizancio con artistas procedentes de Italia, pero ésta no es la única fuente posible, puesto que ideas tetrárquicas se habían ya injertado en el Oriente,

La iglesia de San Juan Studios, Constantinopla (Estambul). Esta es el ala que mira hacia occidente; c. 453.

como ocurre, por ejemplo, en el Arco de Galerio de Tesalónica (c. 300). La fuente final de algunas de estas ideas puede que haya sido el Oriente griego. Es posible que se desarrollaran en ciudades como Éfeso, Afrodisias, Antioquía y otras. El mármol remitido a Italia de las canteras del Asia Menor o de ias riberas del Mar de Mármara puede que estuviera desbastado en diseños elementales antes de ser enviado.

Es evidente que la nueva capital estuvo abierta a las influencias procedentes de las principales corrientes artísticas del arte mediterráneo; lo difícil es definir estas influencias y desentrañar su origen. La creación del arte bizantino no puede explicarse como la amalgama de Oriente y Occidente, ya que ninguno de estos dos extremos constituye una entidad distinta. Es probable que mosaiquistas de Constantinopla decoraran la Rotonda de Tesalónica cuando quedó convertida en iglesia a mediados del siglo V. Era un gran edificio circular rematado por una cúpula y construido c. 300 como mausoleo por el emperador Galerio. Los mosaicos representaban a la comunidad cristiana en los cielos, dentro de un orden jerárquico. Jesucristo estaba en el ápice, dentro de un medallón sostenido por ángeles. Sólo la parte inferior se



Escultura que representa a un funcionario, de Afrodisias; mediados del siglo V. Museo Arqueológico de Estambul.

encuentra bien conservada: un registro de mártires en pie ante unos interiores arquitectónicos complejos y fastuosos, todos ellos rodeados por un trasfondo dorado. A pesar del parecido que hay con los escenarios teatrales de las pinturas murales de Pompeya o con las fachadas de las tumbas de Petra, estos otros escenarios se convierten en una representación cristiana del todo mediante la profusión de cruces diseminadas por doquier. Los retratos frontales e idealizados de los mártires se han convertido en figuras llenas de autoridad, casi imperiales en su aura. La representación de figuras frías y tranquilas investidas de poder es característica de este período del arte bizantino, no sólo en estos mosaicos, sino también en la escultura: en mármol de Afrodisias y Éfeso, y en bronce de Constantinopla, como lo es probablemente el enigmático coloso de Barletta, en el sur de Italia.
Este tipo de esquema, también se hizo presente como miniatura en los dípticos de marfil confeccionados para conmemorar la tenencia del cargo consular, de los que hay diversos ejemplares hechos en Italia a lo largo del siglo V y en Constantinopla durante el VI, hasta que estas placas dejaron de utilizarse a mediados de este siglo.

Justiniano I (reinó 527-65).—Hacia el ocaso de su vida, el emperador Justiniano encargó al historiador Procopio que escribiera un panegírico de sus logros artísticos. Este libro, conocido con el titulo de *De Aedificiis,* concluido c. 562, retrata el patronazgo ejercido por Justiniano tal como el emperador deseaba que fuera conocido por épocas posteriores. (Procopio era muy capaz de mostrar a Justiniano con una luz menos favorable, como lo hizo en su *Historia secreta.)* Justiniano estimaba que sus grandes logros eran los de un constructor, tanto de iglesias como de fortificaciones defensivas. Fue mecenas de gran número de iglesias, algunas de ellas de vastas dimensiones; quiso resaltar su participación personal en su erección y se atribuyó el mérito de la culminación de Santa Sofía, a pesar de sus atrevidas proporciones y estructura. Procopio lo expresó de la siguiente forma: «Debemos describir las edificaciones mandadas erigir por este emperador, de tal suerte que todos aquellos que las vean en el futuro no se nieguen a creer, debido a su magnitud y número, que realmente son obra de un solo hombre.»
En materia de política, Justiniano puede ser descrito como «imperialista». Su (teórica) reconquista de Italia, del Norte de Africa y de las regiones orientales del Asia Menor fue celebrada al modo tradicional romano con encargos artísticos que habrían de ser testigos de una nueva era de paz. Puesto que Justiniano al acceder al trono heredó grandes tesoros, se encontraba capacitado para llevar a cabo sus proyectos con ostentación. Pero a su muerte, acaecida en el año 565, el dinero se había agotado y el Imperio se encontraba amenazado por nuevos invasores: persas por el Este y hordas de atacantes eslavos por el Norte y por el Oeste. Persia fue rechazada a comienzos del siglo VII por el emperador Heraclio (610-641), pero sólo para que le sucediera una amenaza más grave para Constantinopla: los árabes musulmanes. Los eslavos y los búlgaros muy pronto asolaron toda Grecia y los Balcanes. El reinado de Justiniano fue seguido por una Edad Oscura desde el siglo VII al IX.
El reinado de Justiniano fue un punto máximo en el que se llevó a cabo una ingente actividad artística a través de todo el Imperio y que surgió de los propósitos personales de un solo hombre. Esto es probable que estimulara cierta uniformidad, alguna centralización de los artistas, aun cuando ello no supuso el fin de la diversidad


محمد عليه السلام
الله جل جلاله

estilística. El arte justiniano se convirtió así en base desde la que se desarrolló el arte medieval de Europa oriental y occidental. Períodos llamados de «renacimiento» parecen a menudo depender de la inspiración procedente de las obras artísticas pertenecientes a aquel período. Políticamente, Justiniano ha sido el último emperador romano: su arte fue el vehículo mediante el cual muchos artistas medievales aprendieron a conocer las tradiciones romanas.

Este período es especialmente conocido por tres grandes obras: Santa Sofía, de Estambul; San Vital, de Rávena, y el monasterio de Santa Catalina, del Monte Sinaí. Santa Sofía (construida entre los años 532 y 537) es un edificio en el que toda decoración se encuentra subordinada al efecto arquitectónico. No existe preocupación por trazar ninguna sutil vinculación en el exterior del edificio; todo el interés está dedicado al vasto interior, como en la arquitectura imperial romana. El revestimiento y las tallas de mármol, así como la decoración musivaria no figurativa, de cruces y adornos vegetales y geométricos, se encuentran integrados en el conjunto de los efectos arquitectónicos.

No es que la iglesia careciera por completo de arte figurativo —la verja, por lo menos, tenía estatuas fabricadas con metales preciosos—, pero los arquitectos no idearon, por ejemplo, un ciclo de iconos de mosaicos. Estos arquitectos, cuyos nombres han quedado recogidos —Antemio de Tralles e Isidoro de Limeto— son conocidos por sus obras de erudición, pero no por ello se puede deducir que fueran sólo unos teóricos que pasaran a la práctica de la arquitectura por vez primera con la erección de Santa Sofía.

No conocemos por qué razón insistió Justiniano en que se pusieran mosaicos figurativos en la Gran Basílica de Santa Sofía, pero el motivo es más probable que fuera estético o práctico de carácter teológico. Los ricos ciclos musivarios en otros lugares apartados de Constantinopla no deben ser interpretados como fruto de un fenómeno exclusivamente provincial. El hecho de que hasta ahora sólo se haya descubierto en Estambul un solo mosaico figurativo preiconoclasta (un panel con la escena de la Presentación de Cristo en el Templo encontrado hace poco tiempo en la mezquita llamada Kalenderhane Camii) sólo se puede interpretar como debido a los accidentes de la supervivencia. En vista del prominente lugar que ocupó el patronazgo de Justiniano y el de su esposa, la emperatriz Teodora, Constantinopla debió de ser una fuente de artistas en esta época, pero este centro artístico sólo puede estudiarse a través de aquéllas, de sus artistas cuyas obras fuera de la ciudad han subsistido, o, si no, a través de las obras de los artistas de provincia influidos por los artistas de la metrópoli bizantina. Hasta qué punto este método es justificable, queda abierto a la discusión.

El fruto artístico más probable de los artistas de Constantinopla que trabajaron fuera de la capital son los mosaicos de la iglesia justiniana del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí. La fundación de este templo queda recogida en la ya citada obra *De Aedificiis,* del historiador Procopio. Este texto, unido a algunas inscripciones de la iglesia, parece indicarnos el año preciso de 550-551 como el de ejecución de los mosaicos (el año bizantino comenzaba el 1 de septiembre para concluir el 31 de agosto). El arquitecto de esta iglesia había nacido en la localidad, puesto que su identidad quedó registrada en una de las vigas del techo: era Estéfano de Aila, la actual Eilat, sobre el Golfo de Aqaba. La estructura está construida con piedra y materiales de la localidad, y se trata de una basílica que consta de una nave central y de dos laterales. No existe indicio de que Estéfano llegara a conocer personalmente la nueva arquitectura de Constantinopla.

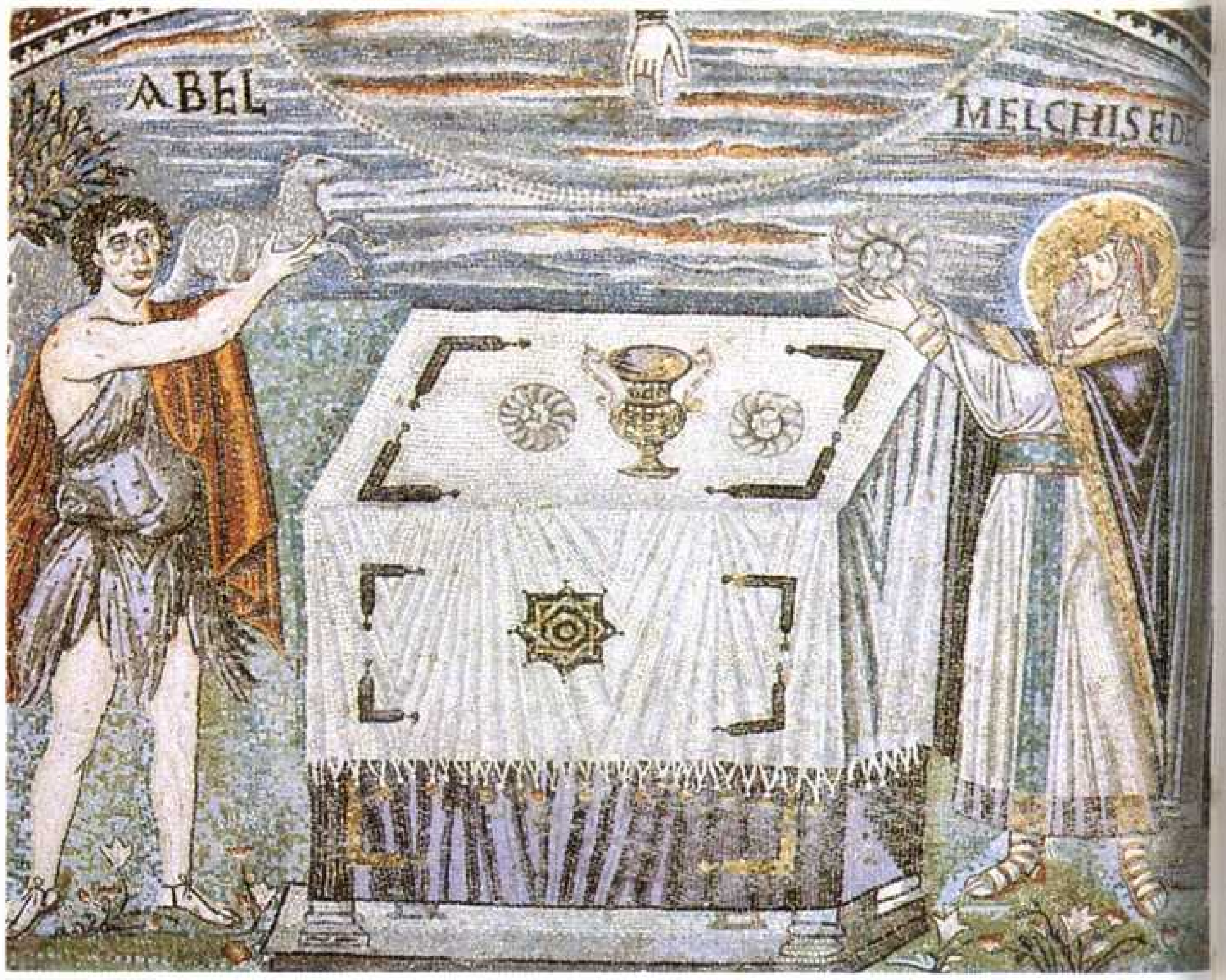
El origen del trabajo en mosaicos permanece más abierto a la conjetura. Un indicio de su origen podría ser la decoración de las paredes verticales debajo del mosaico, contemporánea de éste. La pared de este ábside está revestida de estrechas franjas de mármol veteado, claramente cortado en secuencia en las canteras. El mármol, de grano o veta agrisada, es casi seguro que procedía de las islas del Mar de Mármara, cerca de Constantinopla. Las planchas parecen haber sido cortadas especialmente para esta obra, en vez de elegidas al azar en almacenes de Constantinopla o de Jerusalén. Si el revestimiento de mármol fue embarcado especialmente a Sinaí, también resulta posible que el cargamento fuera acompañado por los artesanos mosaiquistas con sus materiales. La gran calidad de los mosaicos bien puede respaldar la hipótesis de una misión especial enviada desde la capital. No hay, sin embargo, suficiente motivo para atribuir esta obra a Constantinopla, fundándose sólo en su calidad, puesto que tanto Antioquía como Jerusalén pudieron poseer expertos suficientes para esta empresa.

La iglesia fue construida dentro de un recinto monástico y contenía la que se suponía ser la zarza ardiente descrita en la narración bíblica sobre Moisés, en el Éxodo, capítulo tres. Fue consagrada a la Virgen María, se cree que porque los teólogos explicaban la zarza como un antetipo de la Virgen María. Los mosaicos adornan la bóveda del ábside y el arco triunfal que se alza sobre éste. Los dos paneles superiores representan dos episodios de la vida de Moisés relacionados con el emplazamiento del monasterio: Moisés aflojando las tiras de sus sandalias y Moisés recibiendo las Tablas de la Ley. Debajo de estos paneles de Moisés se encuentra una composición que consta de cinco elementos diferentes. Jesucristo está representado en forma de cordero dispuesto sobre una cruz de oro. Unos ángeles, a cada lado de este medallón central, se dirigen volando hacia Cristo y le ofrecen el cetro y la esfera del mundo. Otros dos medallones completan el grupo: a la izquierda, un busto de San Juan Bautista, y a la derecha, la Virgen María. A ambos se les honraba como los máximos representantes de la raza humana en los Cielos, y por lo tanto eran las plegarias de la Humanidad a Cristo. La palabra griega que denota la oración suele ser utilizada a menudo por los historiadores del arte para designar al grupo de Jesucristo, la Virgen María y el Bautista, que a partir del período justiniano se convirtió en composición artística habitual, particularmente a la entrada de los santuarios. Esta palabra, *Deesis,* no se utilizó de forma tan excluyente en Bizancio.

La bóveda del ábside tiene una representación de la Transfiguración de Jesucristo, y está enmarcada por una serie de santos en medallones, apóstoles en torno a la bóveda, y los profetas y dos monjes a lo largo de la base. Los monjes tienen aureolas cuadradas y deben de haber sido los dirigentes de la comunidad monástica en aquel tiempo. Las seis figuras monumentales que aparecen en la escena de la Transfiguración son severas e

El interior de Santa Sofía, Estambul. Construida entre los años 532 y 537.

impresionantes y, de modo deliberado, no realistas. Se suponía que los monjes y los peregrinos que rezaban en esta iglesia estarían sumidos en una reverencia ante la proximidad de Dios, y no subyugados por el arte. Este trabajo es una obra maestra del mosaico bizantino y muestra la fuerza que este medio tuvo en el siglo VI para representar una visión de la religión cristiana.
Los mosaicos del Sinaí se encuentran en magníficas condiciones, hace poco limpiados y sin tocar por restauración alguna. Menos impresionantes y más restaurados se encuentran los mosaicos del santuario de la iglesia de planta octogonal de San Vital de Rávena, concluidos c. 548, bajo la supervisión del arzobispo ortodoxo Maximiano. La fundación de la iglesia parece que no se debe directamente a Justiniano y la edificación se inició en la década de 530. El costo del edificio quedó registrado en el epitafio de su donante —¿acaso un banquero?—, llamado Juliano. El gasto supuso un total de 26.000 *solidi* de oro.
La decoración de mosaicos data de la época posterior a la reconquista de Rávena de manos de los heréticos gobernantes ostrogodos por el ejército de Justiniano en el año 540. Como en el Sinaí, los mosaicos ilustran varios temas entrelazados, pero el propósito inicial es celebrar el retorno de la ortodoxia a la ciudad. De aquí los retratos de los gobernantes bizantinos Justiniano y Teodora, que participan en la liturgia divina (pero que nunca llegaron a pisar suelo de Italia). Más arriba, sobre los muros, hay figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento que proclaman la Redención del género humano por Jesucristo, como se conmemora en la Eucaristía. Como en Sinaí, se utiliza el arte para expresar un mensaje religioso dogmático, pero la decoración está menos dirigida a un propósito único y alejada de la tradición antigua. Los paneles y las bóvedas están unidos mediante profusión de exuberantes motivos ornamentales y las figuras son más suaves y naturales en su apariencia. Este contraste entre Sinaí y Rávena no se puede explicar como el resultado de una diferencia entre la cristiandad oriental y la occidental, puesto que el interés en una decoración que lo recubre todo es una característica de Santa Sofía y se encuentra en otro lugar de Constantinopla, aunque dentro de un contexto «secular», en los mosaicos del suelo del Gran Palacio, obra probablemente del reinado de Justiniano. Aunque se pueda argüir que todos los períodos artísticos bizantinos tuvieron su máximo éxito en la decoración monumental de la arquitectura, el sentido de la monumentalidad penetra hasta los objetos pequeños. Del siglo VI (probablemente) procede cierto número de manuscritos iluminados; por ejemplo, tres lujosos libros con páginas de pergamino teñidas de púrpura: el Libro del Génesis que se encuentra en la Nationalbibliothek de Viena (Cod. theol. gr. 31), un Evangeliario conservado en Rossano, en el sur de Italia *(Codex purpureus,* en el tesoro catedralicio), y un fragmento de los Evangelios que se encuentra en la Bibliothèque Nationale de París (Cod. gr. suppl. 1286). Las miniaturas de estos libros con frecuencia son de efecto monumental, y, en común, con las ornamentaciones de las iglesias, estos Evangelios se interesan particularmente en las relaciones tipológicas entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Los manuscritos puede que hayan sido uno de los conductos importantes a través de los cuales se difundieron composiciones y estilos de figuras entre las ciudades mediterráneas. La composición de la Ultima Cena en el Evangeliario de Rossano resulta sorprendentemente similar a un mosaico



Los sacrificios de Abel y Melquisedec, mosaicos de San Vital de Rávena; mediados del siglo VI.

de la iglesia de San Apolinar el Nuevo (c. 520). El conocimiento del arte de Constantinopla alcanzó a las provincias a través de otros medios artísticos. Puede darse el ejemplo del trabajo metalúrgico.
Un gran disco de plata, la patena de Riha, que ahora se conserva en la Biblioteca de Investigación y Colección de Dumbarton Oaks, Washington, D.C., parece haber recibido su decoración de una Comunión de los Apóstoles en Constantinopla en el año 577 (que fue cuando se le grabó un sello haciendo constar esa fecha) y fue remitido más tarde como obsequio a una iglesia de Siria (quizá a la ciudad de Sergiópolis, objeto de peregrinaciones). La patena de Stuma es una pieza relacionada con la anterior, y el sello con la fecha parece ser del año siguiente. Esta patena se encuentra en el Museo Arqueológico de Estambul. Su diseño parece ser copia directa de la pieza anterior, y es algo inferior en ejecución. Puede ser acertado deducir que el copista trabajó en Siria. Si esto fue así, la comparación probaría una transmisión de ideas artísticas desde la capital a las provincias. No evidenciaría la existencia de estilos diferentes en los talleres de Constantinopla ni distintos niveles de calidad en la capital. Otro ejemplo de transmisión de objetos podría ser el trono de marfil del arzobispo Maximiano, que ahora se encuentra en el Museo Arcivescovile de Rávena, si es que sus distintas piezas fueron talladas en Constantinopla y enviadas más tarde para ser ensambladas para su uso en Rávena, como es posible suponer, en la iglesia de San Vital.

La Edad Oscura (fines del siglo VI-siglo VIII).—Resulta aventurado explicar el desarrollo artístico posterior a Justiniano en términos de una respuesta a las tensiones históricas de este período. Sin embargo, el predominio del temor y las supersticiones está copiosamente documentado en escritos de los siglos VII y VIII, en los que los usos idolátricos de los iconos se dan como fenómeno muy extendido por el Imperio. Subsisten pequeños iconos en tabla en la colección del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí (principalmente iconos al encausto de Jesucristo, San Pedro y la Virgen María entronizada con el Niño Jesús, ángeles y santos). Monumentales iconos en mosaicos se colocaron durante la

redecoración de la iglesia de San Demetrio de Tesalónica, llevada a cabo durante el segundo cuarto del siglo VII, tras un incendio. Estos iconos presentan a los siempre acosados ciudadanos con unos santos accesibles a quienes podían dirigir sus plegarias para obtener salvación. Su fe en los poderes sobrenaturales de San Demetrio, objeto de culto local, se revela claramente en una recopilación de sus milagros hecha en el siglo VII. Estos mosaicos, se supone que obra de artistas locales, reducen al santo a un rígido intermediario de las oraciones entre la esfera humana y la divina. Un uso similar de paneles votivos de santos en una iglesia se halla en los frescos del monasterio griego de Santa María la Antigua del Foro romano. Sin embargo, existe una gran diferencia de estilo en el trato dado a estas figuras. De modo contrario al abstracto trazado de la forma humana en Tesalónica, la pintura de Roma, que también es obra de artistas bizantinos, representa las figuras de forma realista y en ambiente natural. El tratamiento estilístico no está dictado por el propósito de los iconos.

Otro aspecto de la lucha bizantina por la supervivencia está también documentado en el arte: ocasiones de triunfos imperiales en la guerra. Es de suponer que el emperador bizantino celebrara su victoria mediante algún encargo conmemorativo. Uno de esos trofeos se puede identificar en el juego de nueve platos de plata encontrados en Chipre y que ahora comparten el Metropolitan Museum de Nueva York y el Museo de Chipre de Nicosia. Los platos fueron marcados en el reinado de Heraclio (610-641), y es probable que sean de c. 630. El tema de la vida de David, ilustrado en los platos, es probablemente una referencia tipológica a un triunfo del Emperador, presumiblemente en sus victoriosas campañas contra los persas. Una extensión más en el uso de iconos religiosos en actividades imperiales ocurrió cuando el emperador Justiniano II (685-695 y 705-711) hizo la innovación de representar un busto de Jesucristo en sus monedas.

La patena de Stuma; 578 (?) Museo Arqueológico de Estambul.





La iglesia de Santa Irene de Estambul; mediados del siglo VIII.

La Iconoclasia (726-843).—Una reacción contra el creciente «abuso» de los iconos llegó finalmente bajo los emperadores iconoclastas, notables por sus éxitos militares. A partir de la década de 720 hasta el año 843, los iconos figurativos quedaron prohibidos en las iglesias bizantinas (hubo, sin embargo, un pequeño intermedio entre los años 780 y 815, cuando emperadores iconódulos volvieron a ocupar el trono). Como siempre ha habido una corriente de oposición frente al uso de iconos en la Iglesia Cristiana, y como la Iconoclasia fue un movimiento contemporáneo del rechazo del arte religioso figurativo en el mundo judío y en el musulmán, es razonable interpretar la prohibición de imágenes en Bizancio como un movimiento religioso genuino, como un intento positivo de provocar un nuevo arte cristiano no figurativo. Mosaiquistas bizantinos que trabajaban para clientes musulmanes en Jerusalén (Cúpula de la Roca, c. 691), y en Damasco (Gran Mezquita, 705-707) demuestran que ya habían experimentado con la composición en escala monumental sin figuras.

La producción artística continuó durante la Iconoclasia, pero tuvo que haber una reducción del número de artistas en proporción a la disminución entre los patrocinadores del arte. Textos del período anterior a la Iconoclasia registran con frecuencia el patronazgo ejercido por monjes como Teodoro de Sykeon, que podía ordenar costosos objetos de plata destinados al culto religioso de su monasterio de Anatolia a los talleres artesanos de Constantinopla. Esta fuente de patronazgo artístico se vio gravemente reducida por la persecución de monjes durante el siglo VIII. No obstante, se erigió cierto número de monumentos o se reconstruyeron algunos durante la Iconoclasia, que fue un período importante para la arquitectura, si es que resulta correcto fechar durante ella la creación de la pequeña iglesia con planta de cruz griega rematada por una cúpula central, planta que vino a ser la normal a partir del siglo IX.

La iglesia de Santa Irene de Constantinopla fue reconstruida, tras un terremoto, por el emperador

Constantino V (741-775), y recibió el mosaico que se conserva en el ábside, que representa una simple gran cruz sobre un fondo dorado. La nueva catedral de Santa Sofía de Tesalónica fue erigida entre los años 780 y 797 bajo el patrocinio imperial, y fue también objeto de una decoración consistente en una gran cruz en el ábside y más cruces en el embovedado del santuario, alternando una decoración de hojas de parra (los mosaicos figurativos del ábside y de la cúpula de la iglesia son un añadido post-iconoclasta al trazado original). Se sabe, gracias a algunos textos, que se ejecutaron otros encargos imperiales en Constantinopla, pero éstos no han subsistido. Una indicación de su calidad pueden ser algunas pinturas que quedan en Europa occidental atribuidas a artistas bizantinos de este período.

La obra artística más notable es la decoración al fresco del ábside oriental de la iglesia de Santa María de Castelseprio, en el norte de Italia. Estas pinturas, desvaídas, fueron halladas en el año 1944 en esta pequeña capilla, pobremente construida a extramuros de un reducido asentamiento medieval. El ciclo ilustra la infancia de Cristo y es de sobresaliente calidad, con un grado de adelanto en la técnica representativa de figuras sólidas en un paisaje que no tiene paralelo en el arte monumental del medievo. La fecha de su ejecución es discutible, y existen pocas consideraciones objetivas para resolver este punto de debate (las pinturas deben ser anteriores a los *graffiti* raspados sobre ellas; se está de acuerdo en que uno de ellos es de mediados del siglo X, pero la atribución de otro al siglo IX es disputada). El problema es si Castelseprio representa «renacimiento» o si, por el contrario, es prueba de una continuación de «helenismo perenne» en la Edad Media. La atribución que aquí se preconiza apoya esta segunda alternativa. Se ha aceptado que estas pinturas murales pueden atribuirse a la primera mitad del siglo VIII si se comparan con los frescos de Santa María la Antigua de Roma, que fue mandada erigir por el Papa Juan VII (705-707). Ambos grupos de pinturas podrían ser obra de artistas bizantinos que habrían viajado hasta Italia. Los artistas de Castelseprio puede que fueran fugitivos de la Iconoclasia. Otro indicio más de la maestría griega durante la Iconoclasia puede ser el grupo de cuatro manuscritos carolingios llamados por Koehler «el Grupo de los Evangelios de la Coronación de Viena». El problema que plantean no es el de la fecha de las miniaturas (c. 800), sino el del lugar real en donde se formaron los artistas. El grupo es excepcional en su contexto carolingio por la facilidad del modelado de las figuras en pintura acuosa. Si se identifica correctamente a los artistas como bizantinos de Constantinopla, entonces es que los talleres artesanos continuaron transfiriendo métodos de trabajo derivados de las prácticas de estudios de la Antigüedad. Es de suponer que el arte secular perdido, conocido por textos del reinado del emperador Constantino V Teófilo (829-842) y de otros emperadores, así como obras iconódulas secretas, proporcionaron suficientes obras figurativas como para poder mantener las relaciones maestro-alumno hasta alcanzar a cubrir las dos fases de la Iconoclasia. La prueba de que hubo un arte iconódulo «subterráneo» viene de forma indirecta en los salterios del siglo IX con ilustraciones marginales, particularmente el salterio de Chludov, que se encuentra en el Museo Histórico del Estado de Moscú. Sus miniaturas, aun cuando datan de después de 843, parecen en algunos casos reproducir ilustraciones satíricas creadas por manifiestos antiiconoclastas.

La restauración de la Ortodoxia.—La Iconoclasia fue declarada herejía en el Concilio II de Nicea, en el año 787, pero retornó como política imperial en 815. La Ortodoxia fue finalmente restaurada en 843. La restauración de los iconos coincidió con un resurgimiento de la prosperidad económica y política de Bizancio, que duró hasta mediados del siglo XI. Durante la mayor parte de este tiempo, el poder imperial estuvo en las manos de la dinastía «Macedónica», instaurada en el trono tras el asesinato del emperador Miguel III (842-867) por Basilio I (867-886). Los emperadores macedónicos poseían, además del deseo de hacerlo, riquezas para renovar las iglesias del Imperio, muchas de las cuales habían recibido muy poca ayuda desde la época de Justiniano. Después de una fase inicial de consolidación, emprendieron una serie de programas de nuevas edificaciones y decoraciones. Este período es, sin duda, de gran importancia en la historia del arte, pero el contexto de obras que subsisten está demasiado fragmentado para que la caracterización de este período sea algo más que discutible. La entusiasta declaración de Kingsley Porter (*Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* I, pág. 19) de que «el arte moderno puede considerarse que se inició con el Renacimiento de Bizancio del siglo X» es correcta en espíritu, pero carente de precisión. El concepto de un renacimiento macedónico de la Antigüedad Clásica no puede justificarse mientras se conciba el estilo «clásico» sobre el que esta interpretación se funda como un elemento permanente del arte de Constantinopla, sino más bien como un redescubrimiento tras la interrupción de la Iconoclasia.

La biografía del emperador Basilio I (la *Vita Basilii)*, escrita por su nieto, el emperador Constantino VII Porfirogénetos (913-959), tiene como tema principal la idea de la restauración del pasado, la regeneración del Imperio por un gobernante perfecto. Aun cuando en términos literarios esta biografía utiliza muchas convenciones propias de las clásicas, su recuento del patronazgo artístico ejercido por Basilio no puede ser considerado como puramente retórico, puesto que documenta obras reales. Después del año 843, la redecoración de las iglesias abiertas al culto público no se produjo de modo inmediato. Hubo un retraso en la restauración, que pudo deberse a prudencia política, a consideraciones prácticas o a falta de entusiasmo entre algunos teólogos. Transcurrieron más de veinticinco años después de la Iconoclasia antes de que las iglesias grandes de Constantinopla, como la de Santa Sofía o la de los Santos Apóstoles, recibieran, con el apoyo financiero imperial, su decoración de mosaicos figurativos (quizá en ambos casos fue la primera vez que recibieron un ciclo de esta naturaleza). Las principales restauraciones puede que ocurrieran merced a la iniciativa personal y al interés del emperador Basilio I y del patriarca Focio (quien ocupó la sede entre los años 858 y 867, y entre 877 y 886). Focio, que fue elevado a la sede patriarcal tras una carrera aristocrática y secular, creció bajo el dominio de la Iconoclasia y parece que se consideraba a sí mismo y a toda su familia como paladines particulares de la Ortodoxia. Debido a sus obras literarias y a la lectura, cuidadosamente documentada, de los autores clásicos y de los primitivos bizantinos, y debido también a su participación en el resurgir artístico, Focio es uno de los pocos intelectuales bizantinos en cuyo pensamiento puede, por lo menos en parte, penetrar la investigación moderna.

La restauración de los iconos comenzó de modo bastante literal. Poco después de 843, las monedas de oro acuñadas por el emperador Miguel III cambiaron los motivos iconoclastas y pasaron a tener en el reverso un busto de Jesucristo. Este tipo de imagen sólo había sido estampado por un emperador anterior, Justiniano II, y su innovación pudo haber supuesto una provocación para la Iconoclasia. Las monedas de Miguel III copian con seguridad esta acuñación preiconoclasta, porque se cometió en las primeras emisiones un error derivado de una mala interpretación de aquel modelo: el cabello de Jesucristo caía hacia abajo de forma extraña por delante de su hombro izquierdo, y este error, ocurrido por falta de precisión en la estampación del modelo, confundió al diseñador de las nuevas monedas, que no cayó en la cuenta de que el cabello debía caer hacia atrás.
Otro caso de retroceso posticonoclasta a la situación anterior a los años 720 tiene su ejemplo en los mosaicos del santuario de la iglesia de la Koimesis de Nicea (en la actualidad, Iznik, en Turquía): la destrucción de esta iglesia en 1922 supuso una de las mayores pérdidas sufridas por el arte bizantino en el siglo XX. Sólo se pueden estudiar estos mosaicos mediante fotografías. En algún momento anterior el año 843, la cúpula del ábside fue redecorada con mosaicos que representaban a la Virgen María de pie con el Niño Jesús, y la bóveda del santuario, frente al ábside, con dos pares de ángeles. Estas figuras reemplazaron el motivo iconoclasta que había con anterioridad, que se centraba en la representación de una gran cruz en la cúpula. Sin embargo, las pruebas suministradas por unas inscripciones litúrgicas y la superficie de los mosaicos han demostrado que la obra iconoclasta no era el diseño original, sino la sustitución. La fase original consistía en una imagen de la Virgen María de pie y de un Niño Jesús acompañados de ángeles, tal como quedó correctamente restaurado después de la Iconoclasia. No se sabe si los proyectistas del siglo IX hicieron las deducciones correctas fundándose en un estudio de la superficie de mosaicos o si se basaron en alguna descripción escrita. Hay indicaciones de que, además de intentar reponer la iconografía destruida por los iconoclastas, los artistas del siglo IX recibieron el estímulo del estilo del período inmediatamente preiconoclasta. Esto puede haberse debido al estudio de obras que subsistieron o a que hubo una continuidad de estilo a todo lo largo de la Iconoclasia.

La Virgen María y el Niño Jesús en la cúpula del ábside de Santa Sofía, Estambul; fines del siglo IX.



La restauración más importante llevada a cabo durante el siglo IX, y que aún permanece, es la decoración de mosaicos de Santa Sofía en Estambul. La primera parte de la basílica que habría de ser decorada fue la bóveda del santuario. Estos mosaicos fueron inaugurados como una homilía pronunciada en el ambón de la gran iglesia el Sábado Santo, 29 de marzo de 867. Una investigación reciente de estos mosaicos ha revelado que la Virgen entronizada con el Niño Jesús que está en la cúpula del ábside y el Arcángel Gabriel, así como un fragmento del Arcángel Miguel, son, sin lugar a dudas, obras originales del siglo IX. La cúpula del ábside conserva unas cuantas letras de su inscripción del siglo IX (conservada en su totalidad en una colección de epigramas del siglo X). Conmemora la restauración efectuada con este pensamiento: «Las imágenes que los impostores (los iconoclastas) habían suprimido, los piadosos emperadores (Miguel III y Basilio I) han erigido de nuevo.» Sin embargo, la deducción de que había figuras anteriores en este ábside no ha recibido apoyo en las investigaciones. La decoración figurativa de Santa Sofía parece haber sido una innovación del siglo IX.
Esta nueva decoración permite algún atisbo de los principios que rigieron el trazado de las iglesias de mediados del arte bizantino, principios que con el transcurso del tiempo se fueron aplicando cada vez con mayor rigor. El problema de la creación de un ciclo para Santa Sofía, era que las superficies curvas de las bóvedas, sumamente apropiadas para aplicar las teselas de los mosaicos, se encontraban tan altas en la iglesia, que sólo figuras realmente enormes podían resultar visibles en dimensiones razonables para los espectadores desde el suelo. Sin embargo, ninguno de los espacios disponibles podía albergar figuras suficientemente grandes. La imagen más grande de todas las actualmente visibles, la Virgen del ábside, parece diminuta vista desde el suelo. Los problemas visuales fueron ignorados más que resueltos, y la elección de figuras se hizo de acuerdo con principios teológicos. La característica más elevada y más destacada



El emperador Juan II Comneno, detalle de un panel de mosaicos de Santa Sofía, Estambul, c. 1118.



La emperatriz Zoé, detalle de un panel de mosaicos de Santa Sofía, Estambul, reformado c. 1042.

de la iglesia, la cúpula, fue la elegida para la representación de Jesucristo. La forma exacta se desconoce, puesto que el mosaico tuvo que ser reemplazado después de 1346, cuando la cúpula se vino abajo. El ábside fue considerado lugar apropiado para la Virgen María y el Niño. Los inmensos tímpanos del norte y del sur del templo, debajo de la cúpula, tenían tres series de figuras en orden y tamaño descendente: desde los ángeles, pasando por los profetas, hasta catorce Padres de la Iglesia. La elección particular de estos últimos dependió de alguna relación especial con la iglesia de Santa Sofía o su ritual. Las bóvedas de las galerías parecen ser parte del trazado del siglo IX. Las escenas bíblicas de ellas estén elegidas para mostrar ocasiones en las que el hombre experimenta visiones de Dios. Otro mosaico del siglo IX fue el utilizado en el panel del tímpano sobre las «Puertas Reales», partiendo del nártex hasta el centro de la nave. En este panel, un emperador se postra frente a una figura de Jesucristo entronizado. La Virgen y un arcángel también están presentes en sendos medallones. La implicación natural de esta composición es que viene a representar al donante de los mosaicos del siglo IX, mientras ofrece su oración a la Santa Sabiduría *(Hagia Sophia)*. El significado completo de todo el friso, y si el emperador representado en él es Basilio I o su hijo León VI (886-912), es cuestión aún no muy debatida. Otro panel más puede ser parte de este plan. Este es un panel que se encuentra sobre la entrada al nártex desde el vestíbulo del suroeste, y en él se halla representada la Virgen María entronizada con el Niño, que aceptan el ofrecimiento de la ciudad de Constantinopla por Constantino el Grande y de la iglesia de Santa Sofía por Justiniano. El mosaico nos hace explícito el mito bizantino, ya desarrollado totalmente en el siglo VII, de que la capital del Imperio estaba bajo la protección especial de la Virgen.

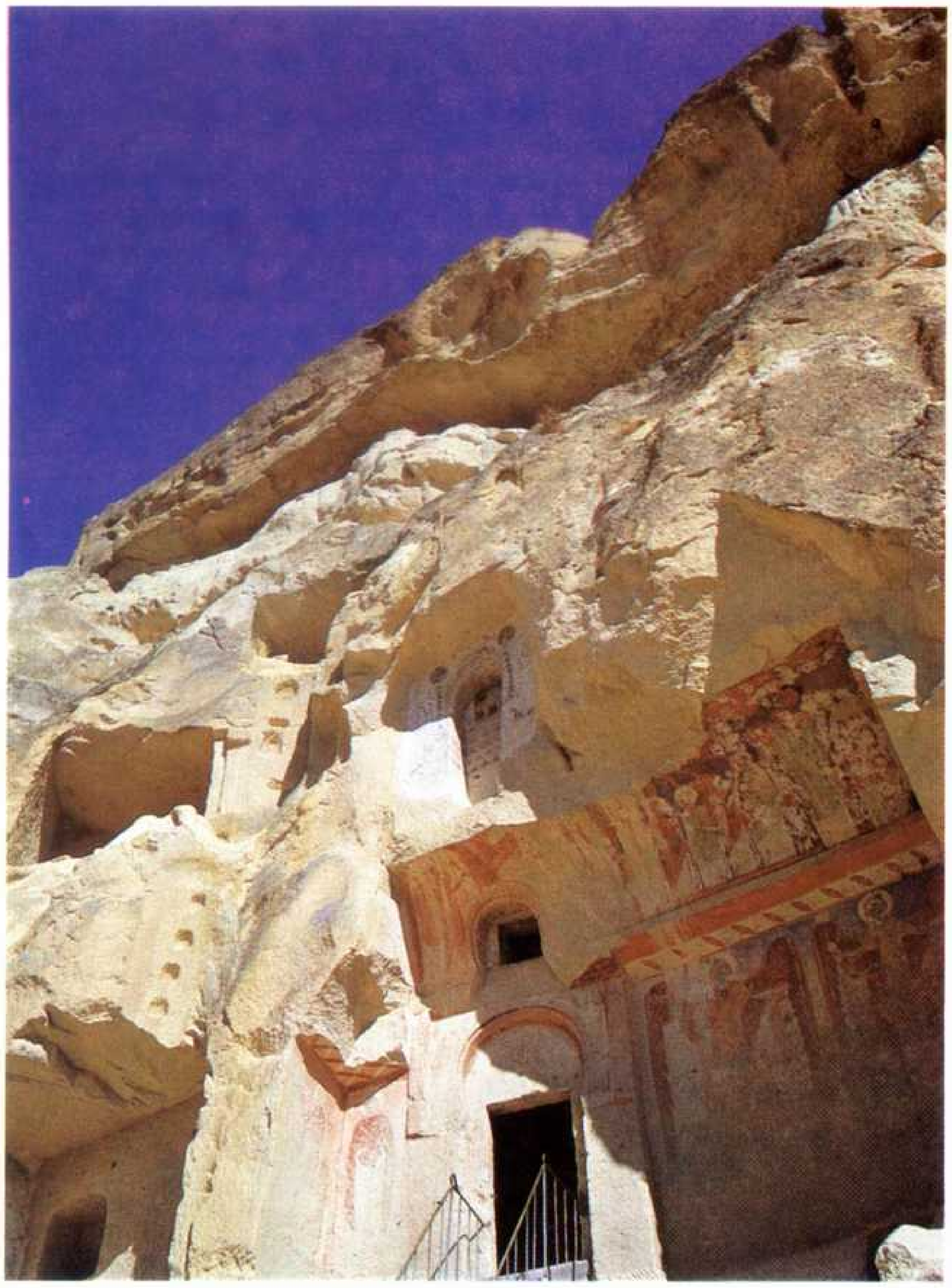
Los mosaicos del siglo IX de Santa Sofía revelan varios principios organizativos: las figuras están colocadas de acuerdo con un orden jerárquico; las figuras y las escenas fueron seleccionadas especialmente; y cierto número de mensajes muy explícitos fueron transmitidos por ellos. De forma distinta a la decoración justiniana, en la que la presencia de Dios se representa de manera simbólica mediante cientos de cruces de mosaico, cada una de las unidades del siglo IX representa un mensaje cristiano explícito. El problema que nos plantea hoy la interpretación se debe a la falta de escritos bizantinos referentes al arte y a nuestra consiguiente ignorancia de cuántos significados podemos esperar y de cuán sutil era cada mensaje.

El programa del siglo IX se fue desarrollando poco a poco, pero sin sufrir por ello ninguna alteración sustancial. Las adiciones principales que se le hicieron a



La figura de Jesucristo, parte de la *Deesis* de Santa Sofía. Estambul, primera mitad del siglo XIII.

Santa Sofía fueron los paneles de la galería meridional; dos del muro oriental dan fe de donaciones imperiales en favor de la basílica. El primero fue colocado c. 1028 por la emperatriz Zoé y su primer marido, Romano, pero los rostros de la pareja imperial, y el del Cristo entronizado entre ambos, fueron reformados c. 1042, cuando Zoé se casó con su tercer marido, el emperador Constantino IX Monómaco (1042-1054). El segundo panel, junto al anterior, representa la ofrenda de dinero hecha a la Virgen y al Niño, en vez de directamente a Jesucristo. Los donantes que dejan constancia de su generosidad en favor del gran templo son el emperador Juan II Comneno (1118-1143) y su esposa, Irene. Es posible que este panel date de c. 1118.
El retrato de su hijo, Alejo Comneno, quizá fue añadido a la derecha del panel por los mismos mosaiquistas en el año 1122, cuando aquél fue proclamado coemperador. La posición que ocupan estos mosaicos conmemorativos en la galería meridional, muy bien pudo haber sido elegida porque esta zona constituía un recinto aparte destinado al séquito y a los servidores imperiales durante la celebración de los oficios religiosos. Hacia el extremo occidental de este recinto, fue emplazado otro panel, la *Deesis* (la plegaria perfecta), quizá poco después de haber concluido la ocupación de Constantinopla por los latinos (1204-1261), época durante la cual Santa Sofía sirvió como catedral católica.
El plan del siglo IX para Santa Sofía no es homogéneo en estilo, y se puede presumir que se tardaron unas cuantas décadas en colocar los mosaicos. La iglesia fue sacudida por un grave terremoto en el año 869, y las reparaciones necesarias tuvieron que interrumpir los planes decorativos, en curso o en proyecto. La Virgen y el Niño y el Arcángel Gabriel del ábside fueron con seguridad una de las principales obras efectuadas allí durante la Edad Media, y la calidad de su ejecución corresponde a su importancia. La sutileza y la variedad en la elección de las teselas proporciona un modelado delicado, a la par que sólido, de la carne de los rostros, pero el efecto general de las figuras es de intensa espiritualidad, realzada por los grandes ojos que miran profundamente a la distancia. Los Padres de la Iglesia del tímpano norte, aun cuando delicados de ejecución, revelan, como los paneles del nártex y del vestíbulo, señales de evolución hacia un modelaje más lineal y escueto. Un estilo lineal de la figura, con un carácter vivo y expresivo, se emplea en la representación de la Ascensión de Jesucristo en la cúpula de la iglesia de Santa Sofía de Tesalónica (fechada en 885). La obra fue encargada por el Arzobispo de la ciudad, Pablo, conocido como corresponsal epistolar de Focio, quien probablemente dispuso que el taller mosaiquista fuera desde Constantinopla a aquella ciudad. Un estilo similar de figuras sueltas y más bien planas queda recogido en un manuscrito con ilustraciones de las *Homilías de San Gregorio Nacianceno,* fechable, por sus retratos imperiales, c. 880 (Bibliothéque Nationale, París; Cód. gr. 510). Cada una de las homilías de este libro va precedida por una página entera de pinturas seleccionadas con sumo cuidado para ilustrar el contenido teológico del texto del siglo IV. El ímpetu intelectual de la organización del ciclo ha permitido sugerir que el manuscrito fue preparado para Basilio I por Focio.
El arte bizantino de la segunda mitad del siglo IX está representado en sus máximos niveles por unas pocas piezas subsistentes, y parece que su carácter quedó determinado por el emperador y el patriarca al unísono. Debido en parte a la organización del sistema educativo de Bizancio, existió un distanciamiento cultural entre la clase aristocrática y la masa del pueblo común. Cierto número de artesanos y de monjes recibieron enseñanza primaria hasta la edad de once años, lo que les permitió leer y escribir. No hay estadísticas del nivel general de alfabetización en Bizancio. Sólo unos cuantos niños de Constantinopla recibían una educación secundaria o superior. Probablemente los magnates ricos de provincias tendrían que enviar a sus hijos a la capital para que recibieran una enseñanza superior. Quizá en cualquier momento de la vida de Constantinopla sólo unos cuantos cientos de ciudadanos habían recibido educación universitaria. Esta minoría adquirió una formación filosófica, gramática y retórica y había entrado en contacto con la literatura clásica griega a un nivel bastante superior al del simple lenguaje «popular» de Homero. Tales aristócratas podían escribir, como Focio, en un estilo «clásico» artificial y podían apreciar la *ekphrasis,* esto es, la convención retórica en la que se describían las obras de arte, procedente del mundo antiguo.
La preocupación constante de la crítica de arte clásica había sido el precio de la representación «viva» de las figuras. A partir de esta tradición, los intelectuales bizantinos se vieron condicionados a utilizar los mismos conceptos y el mismo vocabulario cuando se referían a su propio arte. Focio, en su homilía inaugural del mosaico del ábside de Santa Sofía, de forma increíble para el concepto moderno, describió a la Virgen como una «figura viva». Los artistas bizantinos puede que continuaran su labor dentro de las convenciones y



El llamado «Palomar Grande», iglesia excavada en la roca en Cavusin, Capadocia, Turquía; c. 963-9.

fórmulas propias del estilo clásico, pero hay que reconocerles la transformación que hicieron de esa tradición convirtiéndola en un arte cristiano, que rechaza el ilusionismo por sí mismo y que emplea la figura humana para expresar dogmas abstractos, en lugar de lo puramente narrativo.
Hay que reconocer que los patrocinadores bizantinos no consiguieron desarrollar un lenguaje crítico con el que caracterizar su arte. El uso invariable de términos clásicos puede haber promovido la constante repetición de motivos y las disposiciones clásicas, pero debido a que hay una dislocación entre la apariencia superficial de este arte y sus propósitos subyacentes, resulta difícil aceptar la caracterización de cualquiera de sus períodos, incluido el de los emperadores macedónicos, como un «renacimiento». De un modo contrario a lo que ocurrió en la Europa occidental, Bizancio difícilmente estuvo en una posición respecto a la Antigüedad que le permitiera redescubrir sus valores después de perderlos durante un período de discontinuidad. Por esta razón se puede argüir que la historia del arte bizantino es una decadencia a partir de las alturas alcanzadas por el arte griego. El punto de vista aceptado aquí es que se puede interpretar como un sucesor positivo del arte griego, y del romano, y que quizá constituyó el arte religioso figurativo de más éxito en la representación de la creencia en el poder omnipotente de Dios sobre el género humano. El contenido religioso de este arte, aparentemente, inhibió a los pensadores bizantinos del desarrollo de una apreciación analítica de su forma.

El siglo X.—Una buena parte del arte del siglo X se ha perdido. Lo que resta de este período muestra el abismo que había entre los gustos y los deseos de los aristócratas y los de las clases sociales inferiores. En algunas partes de la región provincial de Capadocia, en la Anatolia central, se conservan (en estado muy erosionado y castigado por los elementos) unos grupos de capillas horadadas en la roca, que datan principalmente de los siglos IX al XI, y que estaban atendidas sobre todo por monjes y ermitaños. La cueva más grande de éstas es la Tokali kilise (iglesia) en el valle de Goreme. Esta iglesia es característica del estilo capadocio en su período culminante. El actual vestíbulo, con una bóveda de cañón, fue originalmente una iglesia completa de una sola nave, excavada en la roca y decorada durante el primer cuarto del siglo X. En la bóveda hay una serie de frisos que recogen de forma narrativa la vida de Jesucristo. El estilo de las figuras es reconocible como una versión más tosca, de carácter «provinciano», del arte de Constantinopla de fines del siglo IX, tal como aparece en los mosaicos de la cúpula de la iglesia de Santa Sofía de Tesalónica. Estas escenas están repletas de figuras achaparradas, planas, pero expresivamente gesticulantes. Este estilo aparece en algunas otras decoraciones de Capadocia con suficiente frecuencia, para merecer un nombre específico. G. de Jerphanion, el estudioso que publicó el trabajo fundamental sobre esta región, bautizó las decoraciones de este estilo con la denominación de «Grupo Arcaico» y las fechó hacia finales del siglo IX o primera mitad del siglo X. Una de las características de las pinturas de Capadocia es que cada grupo cronológico de figuras debe su estímulo estilístico a artistas del exterior que estaban en contacto próximo, o incluso directo, con las corrientes de arte prevalentes en Constantinopla, pero las nuevas ideas se adaptaron a una forma local, peculiar. El arte capadocio no es ni un fenómeno estrictamente regional, ni tampoco una asimilación de escasa calidad de influencias exteriores.
La actual iglesia principal de Tokali kilise tiene una gran nave transversal con tres ábsides. Este espacio fue excavado como una ampliación de la iglesia a mediados del siglo X. Las nuevas pinturas también representan la narración de los Evangelios de la vida de Jesús, como también lo hace la decoración del vestíbulo de entrada (o Vieja Iglesia), pero en un estilo totalmente distinto. Las figuras son alargadas y están dibujadas con esmero y realismo. Hay un paralelismo muy estrecho con el estilo de las figuras y el trazado de los rostros, pero en forma miniaturizada y nunca con dimensiones monumentales; este paralelismo está en la Biblia hecha para León el Patricio (Biblioteca Vaticana, Roma; Cód. Reginensis, gr. I). Los retratos del donante son la base para fechar el manuscrito en el segundo cuarto del siglo y atribuirlo a Constantinopla, aunque su procedencia no es segura. Esta intrusión de un nuevo estilo en Capadocia, aportado sin duda por los artistas que trabajaron en la Nueva Iglesia de Tokali kilise, afectó fundamentalmente a la pintura capadocia. Tokali kilise fue imitada en otra gran iglesia del mismo distrito, cavada también en la roca, en las pinturas del llamado Gran Palomar, en la aldea de Cavusin. Su estilo es una adaptación del estilo del «Grupo Arcaico», bajo la influencia de la nueva corriente procedente de la capital del Imperio. Esta iglesia puede fecharse, gracias a que incluye retratos imperiales, en el reinado del emperador Nicéforo II Focas (963-969).
Estas pinturas capadocias contienen, a menudo en un nivel muy bajo de calidad en la ejecución, características



La oración de Santa Ana, pintura sobre un folio del Salterio de París; mediados del siglo X.

estilísticas derivadas del arte aristocrático de Constantinopla. Por ello nos ayudan a reconstruir el arte de la capital, aun cuando distorsionen su propia naturaleza. Algunas características recurrentes de estilo e iconografía pueden aislarse como de carácter local, y algunos de los elementos nuevos pueden analizarse. Este estudio resulta importante, puesto que estas toscas pinturas representan virtualmente todo lo que se conoce del arte monumental del siglo X.



Las iglesias de Capadocia constituyen asimismo fuentes de información acerca de la relación que hubo entre aquella sociedad y su arte religioso, ya que parecen subsistir en su original densidad medieval. La mayoría de ellas contenían enterramientos. Algunas debieron de representar cementerios para la población laica de esta fértil región; otras deben de haber servido para albergar los cuerpos de sacerdotes y monjes. Ciertas inscripciones de las iglesias sugieren que las decoraciones más espléndidas fueron hechas para embellecer las capillas mortuorias fundadas por los oficiales militares de guarnición en las fronteras de Bizancio con los pueblos árabes. Para estos hombres y para sus familias, Capadocia representaba el lugar más seguro en territorio cristiano. A los comandantes militares se les puede atribuir un buen número de esas decoraciones de auténtica calidad del siglo XI, como las de Santa Bárbara (1006 ó 1021) y Karabas kilise (1060-1061), ambas emplazadas en el valle de Soganli. Un patronazgo similar puede explicar la decoración de tres iglesias de mediado el siglo XI, situadas en el valle de Goreme: Karanlik kilise, Elmali kilise y Carikli kilise. El desarrollo del arte en Capadocia cesó bruscamente durante la década de 1070, cuando los turcos asolaron la región y los clérigos y el ejército bizantino se retiraron.

Mientras Capadocia creaba una visión interna de la naturaleza del arte monumental al servicio de las comunidades monásticas y de los habitantes de las fronteras del Imperio, el arte aristocrático de Constantinopla en el siglo X ocupaba a un pequeño grupo más lujoso y refinado. Sus manuscritos abundan en ornamentos que demuestran que los bizantinos podían apreciar las calidades de la caligrafía islámica. Durante este período se crearon varios medios artísticos lujosos. Los trabajos de esmaltado constituyen un señalado ejemplo de la destreza del arte bizantino medio. Un ejemplo del siglo X es el relicario de la Vera Cruz que se encuentra en la Limburger Domschatz, Limburgo. La suprema pieza del arte del esmaltado bizantino, que incluye una serie de paneles procedentes de distintos períodos, pero dispuestos al modo occidental, es la *Pala d'oro* (un frontal recubierto de oro) de la iglesia de San Marcos de Venecia. Un buen ejemplo para conocer mejor a los patrocinadores y mecenas aristocráticos de esta época está en el cuenco de cristal esmaltado que pertenece al tesoro de la basílica de San Marcos. Su superficie curva se halla dispuesta en una serie de medallones grandes y pequeños en varias franjas decoradas parcialmente, derivados del arte islámico. Dentro de estos medallones hay algunos perfiles de cabezas o de figuras completas, y estas formas han sido interpretadas plausiblemente como copias de alguna rara colección bizantina de gemas antiguas.

El arte aristocrático del siglo X, al igual que la literatura contemporánea, consiguió una reproducción superficialmente impresionante de las formas clásicas. Los ejemplos más famosos están en la iluminación de manuscritos: las miniaturas del Salterio de París (Bibliothèque Nationale, París, Cód. gr. 139), y el friso del *Rotulus* que ilustra el Libro de Josué (Biblioteca Vaticana, Roma; Palatina gr. 431), atribuidos ambos a la segunda mitad del siglo X. La dificultad de valorar la

La Transfiguración de Jesucristo, mosaico de la iglesia del monasterio de Dafni, próximo a Atenas; c. 1100.



La lamentación ante el Cuerpo de Cristo, pintura al fresco de la iglesia de San Panteleimon de Nerezi, Yugoslavia, 1164.

obra de estos miniaturistas procede del mismo medio artístico utilizado por ellos. La ilustración de libros es con frecuencia un medio para copiar de un ejemplo a otro con las apropiadas adiciones o sustracciones. Sin tener un conocimiento de la fecha y la naturaleza de los modelos utilizados en estas obras, el grado de invención o de reproducción de los artistas no puede definirse. Una obra crucial en esta controversia es la pintura, ya citada, de la iglesia de Santa María de Castelseprio. Ya que la pintura de este templo es el más próximo paralelo estilístico de los manuscritos, su datación determina si significa una continuidad o un redescubrimiento del arte clásico.

La dinastía imperial de los Comnenos.—Desde el punto de vista económico, una buena parte del siglo XI y la segunda mitad del siglo XII fueron períodos de decadencia. Sin embargo, bajo los primeros Comnenoss hubo una notable recuperación (la dinastía dio comienzo con Alejo I Comneno, 1081-1118). Durante estos dos siglos Bizancio perdió una buena porción de su territorio en Asia Menor, dando comienzo así al fatal proceso erosivo de sus posesiones europeas bajo la presión de los turcos y por las potencias de Europa occidental. Constantinopla cayó en poder de los ejércitos de la Cuarta Cruzada en 1204 y la nobleza bizantina se encontró separada en enclaves situados en Nicea, Trebisonda y el norte de Grecia. La pérdida de las posesiones fue un factor principal en la economía bizantina, ya que la riqueza del Imperio estaba en la tierra.

Durante este período ocurrió otro cambio social que se reflejó de modo directo en el arte. La riqueza de la Iglesia pasó del clero secular, esto es, de los obispos y las catedrales a los monasterios. Las consecuencias de

este hecho se pueden observar con facilidad. Cuando la catedral de Santa Sofía de Ohrid (Yugoslavia) fue decorada por el obispo griego León entre los años 1037 y 1056, se utilizó la técnica más económica de la pintura al fresco. Por otro lado, una ojeada a las iglesias más importantes de esta época, en las que se llevaron a cabo costosas decoraciones con mosaicos y con revestimientos de mármol, pone en evidencia la riqueza de los monasterios: la iglesia principal del monasterio de Hosios Lukas, situado en el centro de Grecia, muy frecuentada por los peregrinos (primera mitad del siglo XI); el Nuevo Monasterio *(Nea Moni)* de la isla de Quíos, fundado por el emperador Constantino IX Monómaco a mediados del siglo XI; la iglesia de la Koimesis de Nicea (iglesia monacal renovada tras el terremoto acaecido en el año 1056); el monasterio situado en Dafni, cerca de Atenas, reconstruido c. 1100, y el monasterio del Pantocrátor de Constantinopla (hoy Zeyrek Camii), fundado entre los años 1118 y el 1134 para que sirviera de mausoleo a la dinastía Comneno.

Otros mosaicos importantes de este período, si no monásticos, fueron financiados con alguna frecuencia por gobernantes extranjeros. Ejemplos de esto son la iglesia de Santa Sofía de Kiev (1037-1060), San Marcos de Venecia y la iglesia de Torcello en Italia; los templos de la Sicilia normanda: la Capilla Palatina de Palermo (durante la década de 1140); la catedral de Cefalú (antes del año 1148), la catedral de Monreale (en la década de 1180), y la Martorena de Palermo 1143-1151), o la iglesia de la Natividad de Belén (1168-1169). Por supuesto que en la capital se llevó a cabo cierto número de decoraciones con mosaicos financiados por la familia imperial como, por ejemplo, la iglesia de Pharos en el Palacio de Bizancio y la redecoración de las iglesias de los Santos Apóstoles, celebrada en una *ekphrasis* por Nikolaos Mesarites; pero aparte de un fragmento de un arcángel de fines del siglo XII, en la Kalenderhane Camii, estos mosaicos no han resistido el paso del tiempo.

Los mosaicos de Hosios Lukas, Quíos y Dafni testimonian diversidad de tratamiento estilístico durante este período. La decoración de Hosios Lukas es la más monumental de todas, y en ella se ven figuras aisladas y pegadas que se recortan contra un fondo dorado. Las figuras de Quíos siguen un estilo mucho más miniaturizado, con composiciones menos rígidamente centralizadas, mientras que la superficie del mosaico está fuertemente coloreada. Un ejemplo similar a este estilo se halla en un grupo que hay en un manuscrito asociado con un Salterio que se encuentra en la Biblioteca Británica de Londres (Cód. add. 19352). Este libro se fecha en el año 1066, y fue iluminado en el monasterio de San Juan Studios de Constantinopla. El monasterio de Dafni posee la decoración más compleja, quizá debido a que en ella intervinieron distintos talleres artesanos durante un largo período.

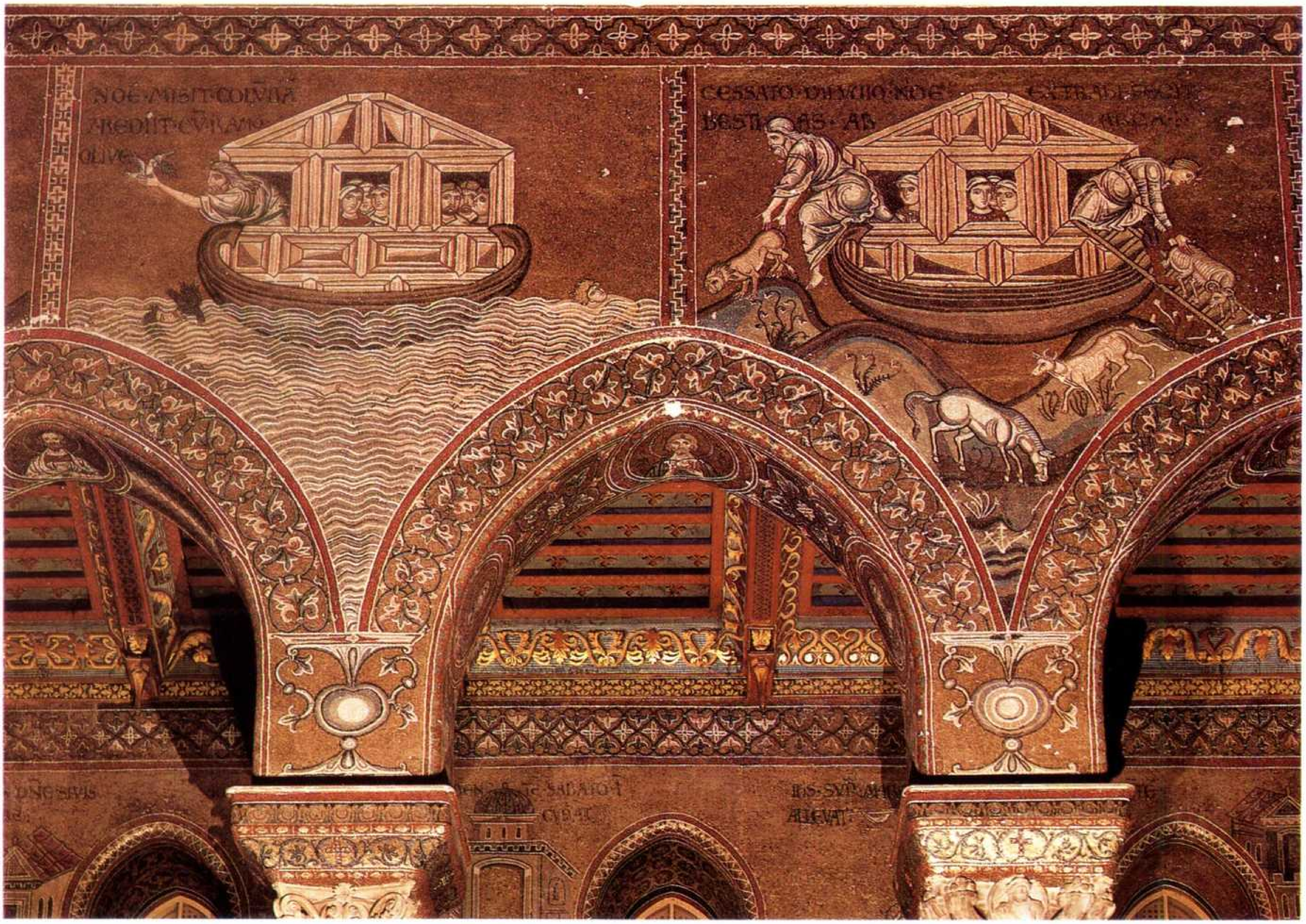
El trabajo más antiguo sería siempre el ejecutado en las bóvedas superiores, ya que éste era el procedimiento bizantino habitual, de modo que se evitara con ello que la pintura o el estuco gotearan sobre cualquier obra ya concluida. El Pantocrátor de la cúpula y los bustos de San Juan Bautista y San Nicolás en las bóvedas de las capillas laterales de la iglesia son distintos del resto de la decoración por sus rostros rígidos y expresivos (no muy modificados por las restauraciones llevadas a cabo a fines del siglo XIX, que desfiguraron todo el templo). Los paneles inferiores de las naos y el ciclo artístico del nártex representan un estilo más suave, más narrativo y más ornamental en su intención. El dibujo firme y seguro de la carne y los cuerpos de estas figuras inferiores, relativamente posteriores, han llamado la atención, y su evolución fue denominada «Renacimiento» del siglo XII. Como siempre, el término parece tan sólo aceptable como una señal de reconocimiento de calidad elevada en la ejecución de una manera artística que tiene su origen en el arte de la Antigüedad. La fuente de inspiración que tuvieron los artistas de Dafni parece ser relativamente reciente, puesto que un tratamiento artístico parecido de las figuras se puede observar en un manuscrito de comienzos del siglo XI (Biblioteca Vaticana, Roma; Cód. gr. 1613), el llamado Monologion Basilio II (976-1025). La prueba estilística de Dafni sugiere un retorno a los intereses propios del período del «Renacimiento Macedónico».

Esta y otras obras caen dentro del período de máximo esplendor del arte bizantino, iniciada con la derrota de la Iconoclasia en 843. A pesar de que en el siglo XII las condiciones políticas y económicas eran mucho menos favorables que en los precedentes, hubo por cambio en la calidad o cantidad del arte que se produjo entre aquel año y 1204, cuando Constantinopla fue saqueada por los cruzados. Es ésta una real Segunda Edad de Oro bizantina.

Dafni no constituye la única obra de arte de este período que nos muestra cómo el arte bizantino podía progresar tendiendo la mirada hacia atrás. Un estilo relacionado se encuentra en un grupo de manuscritos de comienzos del siglo XII, procedentes de Constantinopla (por ejemplo, los dos libros de las *Homilías del Monje Jaime Kokkinobaphos,* Biblioteca Vaticana, Roma; Cód. gr. 1162, y la Biblioteca Nacional de París. Códice gr. 1208).

El mayor logro de este período es la decoración al fresco de la iglesia de San Panteleimon de Nerezi, cerca de Skopje (Yugoslavia), que data, según reza una inscripción, del año 1164. El trabajo artesano, encargo de un miembro de la familia Comneno, destaca por su interés en la narrativa.

Cambio religioso e individualismo.—Escenas como las del Descendimiento de Jesucristo y la Lamentación ante el Cuerpo de Jesús consiguen ofrecer al espectador una impresión real de las emociones de los participantes. Esto se logra tanto mediante la composición como por las expresiones individuales de las figuras. Este movimiento artístico del siglo XII no se puede explicar simplemente en función de un estudio directo del arte antiguo que subsistía. Puede, por el contrario, reflejar un cambio social en la experiencia religiosa bizantina y también el desarrollo de un individualismo artístico mayor. De cualquier forma, es notable que en el siglo XII más artistas bizantinos comenzaron a firmar sus obras y a ganar cierta notoriedad social. Hosios Lukas, Quíos y Dafni son también indicios de la consistencia de los principios arquitectónicos que regían el trazado de las iglesias bizantinas y, al mismo tiempo, de la posibilidad, o necesidad, de que hubiera flexibilidad individual de elección iconográfica en cada caso. Hosios Lukas es llamativamente limitado en su selección de escenas evangélicas. El carácter peculiar de su programa viene dado por la representación de docenas de figuras individuales de santos, particularmente de santos monásticos. Esta elección se hizo claramente para ofrecer ejemplos visuales que habrían de copiar los monjes.



Dos escenas en mosaico de la catedral de Monreale, Sicilia. A la izquierda, Noé recibe a la paloma que le trae una ramita de olivo. A la derecha, los servidores de Noé ayudan a los animales a descender del Arca. Ambas c. 1180.

También se desarrolló la representación pictórica de las virtudes monásticas en manuscritos del siglo XI, cuando se comenzó a reproducir en ediciones ilustradas un texto del siglo VII escrito por Juan Clímaco en Sinaí. Tanto Quíos como Dafni seleccionaron muchas menos figuras de santos y recalcaron más el ciclo evangélico. Se ha sugerido que este hecho también tenía un significado peculiar, al subrayar la importancia y el orden del año litúrgico seguido por los sacerdotes y los monjes.
Existe, sin embargo, un problema en esta interpretación. A excepción de Hosios Lukas, la selección de los ciclos no parece distinguir entre las funciones litúrgicas de las iglesias monásticas y las de las no monásticas.

Finales del siglo XII.—El arte del siglo XI y comienzos del XII es, en gran parte, el proceso de normalización de las corrientes del período macedónico. La segunda mitad del siglo XII fue una época de mayores inquietudes e innovaciones. Los frescos fechados de Nerezi constituyen un punto clave, aun cuando, sin duda, su importancia se ha exagerado un poco debido a su supervivencia accidental frente a la desaparición de otras obras. Se acepta en general que éste fue uno de los períodos principales de influencia bizantina en Europa occidental, pero, en cambio, resulta más difícil apreciar si llegaron ideas occidentales hasta Bizancio, aunque existieran las condiciones para tales influencias. Por ejemplo, el emperador Manuel I Comneno (1143-1180) se casó por primera vez con una princesa alemana y luego con una francesa y se interesó por las costumbres occidentales, como los torneos. Desempeñó cierto cometido en la organización internacional de redecoración con mosaicos de la iglesia de la Natividad, de Belén, que entonces estaba dentro del territorio del Reino Latino de Jerusalén (1168-1169). Los reinos de los cruzados desarrollaron un arte compuesto derivado de modelos bizantinos y occidentales, particularmente en los medios artísticos de la iluminación de manuscritos, iconos y adornos esculturales. Una obra importante en este ámbito es el Salterio de la Reina Melisenda de Jerusalén (British Library, Londres; Cód. Egerton 1139). Este libro fue iluminado en un *scriptorium* del Santo Sepulcro de Jerusalén entre 1131 y 1143 por un artista que, a pesar de su nombre de resonancia griega, Basilio, era un europeo occidental que trabajó bajo fuerte influencia bizantina.
El emperador Andrónico I Comneno (1183-1185) parece haber sido un innovador del arte. Patrocinó un medio de expresión artístico no usado por los emperadores bizantinos desde el siglo VIII: los retratos esculturales exentos. Sin embargo, al haberse hecho representar con ropas de campesino en lugar de vestiduras imperiales, se desvió de cualquier tipo de tradición bizantina, y es posible que fuera influido por Occidente.
La aparición de nuevas ideas artísticas durante la segunda mitad del siglo XII y las noticias que se poseen de personalidades artísticas individuales indican la posibilidad

de que existiera una conciencia positiva de las artes visuales entre clientes o patrones cultos. Los textos del siglo XII que mencionan el arte, como *La descripción de los Santos Apóstoles* de Nikolaus Mesarites, puede que sugieran, aunque no la demuestren suficientemente, una conciencia crítica real por parte del observador bizantino. Los textos muestran que el observador podía describir algunas veces las obras de arte con un agudo sentido perceptivo; pero el juicio crítico que sea algo más que simple *topos* (un tema retórico) literario convencional es más difícil, si no imposible, de descubrir. Pero quizá el mismo arte que se produjo entonces presta apoyo a la creencia de que el público bizantino desarrolló una conciencia crítica visual. Hay un peculiar estilo distintivo que se encuentra a través de todo el mundo bizantino (así como también en Occidente) y que es tan conscientemente artificial, que sugiere que su popularidad se debió al aprecio público, más que a su expresividad. Esta evolución experimentada a finales del siglo XII es particularmente visible para los especialistas modernos, que la suelen llamar de distintas formas: «estilo de Monreale», «estilo dinámico», «estilo agitado», «estilo tormentoso», o incluso «rococó bizantino». En sus mejores obras como, por ejemplo, los mosaicos de Monreale, de la década de 1180, esta modalidad estilística resultó eficaz como medio de expresión. La percepción del observador se veía estimulada no sólo por las vestiduras de las figuras, de pliegues flotantes y retorcidos, sino por la integración de los grupos de figuras en una compleja masa de cuerpos superpuestos, con frecuencia situados en un escenario cuya profundidad venía sugerida por un paisaje o unos elementos arquitectónicos, aunque estos elementos no estaban nunca alineados, desde un mismo punto de mira. Más aún, las escenas no estaban siempre compuestas como una serie de unidades solitarias, sino que, cuando era posible, se cubría todo un muro con las distintas composiciones dispuestas en armonía o en contrapunto.

Detalle de un ángel que guarda la tumba de Cristo; parte de un fresco de la iglesia monacal de Milesevo, Yugoslavia, c. 1230-1239.



Este estilo lo podemos reconocer, en distintos grados de calidad, por toda una amplia extensión geográfica; por ejemplo, en la obra de los pintores itinerantes de Rusia, como la iglesia de Nereditsa, cerca de Novgorod, de 1199 (destruida durante la segunda guerra mundial); en Yugoslavia, en la iglesia de San Jorge de Kurbinovo, de Macedonia, de 1191; en las iglesias de Kastoria, del norte de Grecia; en Chipre, en la Enkleistra de San Neófito, con pinturas del año 1183 del afamado artista Theodore Apseudes; en la iglesia de la *Panagia tou Arakou* de Lagoudera, de 1192, y en un icono pintado portátil que representa la Anunciación, que se encuentra en la colección del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí, obra no datada, pero que generalmente se estima de finales del siglo XII y ejecutada por un artista de Constantinopla. Este estilo atrajo a los artistas, tanto si su amplia difusión fue estimulada por las preferencias de los patrocinadores como si no lo fue. Aunque en su tratamiento de la composición de las figuras algunas veces estuvo a punto de caer en los extremos y convertirse casi en una caricatura, de todos modos no carecía de precedente dentro de la tradición artística bizantina. Ya se había dado, de forma más comedida, a mediados del siglo XI, en las pinturas murales de Capadocia, y en la misma época en la iglesia de Santa Sofía de Ohrid. Estos antecedentes podrían sugerir que el paso de la representación serena a la agitada de las figuras dentro de la tradición bizantina se debe a intereses y experimentos artísticos más que a posibles dictados del gusto público. Sin embargo, la celeridad con que este estilo llegó a ponerse de moda y la enorme extensión geográfica que tuvo son argumentos en favor de que se consideren las preferencias de los patrocinadores como factor consciente en el proceso evolutivo del arte bizantino. Uno de los problemas que hay que afrontar al interpretar los cambios acaecidos en el estilo bizantino es que, aunque este arte no fue en ningún momento completamente estático ni fosilizado, la rigidez de la organización social y la estabilidad de Constantinopla impusieron una continuación de tradición artística nunca experimentada en ningún otro lugar de Europa, excepto, quizá, en Roma. El efecto es que la historia del arte bizantino toma un aspecto de reserva en sí mismo difícil de situar dentro de un contexto cultural más amplio.

La escultura bizantina.—El resurgir del retrato en escultura estimulado por el emperador Andrónico I puede poner en evidencia una actividad mayor en este medio artístico. La Iconoclasia había roto finalmente la relación entre el maestro y el alumno, esencial para la producción de esculturas, aunque, de todas formas, este medio artístico ya estaba en decadencia durante los últimos tiempos de la Antigüedad y fue condenado a desaparecer en Bizancio cuando las canteras de mármol de orillas del Mar de Mármara, dejaron de explotarse en el siglo VI. Después de Justiniano, la escultura en mármol de Bizancio fue por lo general en relieve y plana sobre material ya usado. La mayor parte de estas obras fueron esculturas arquitectónicas, como capiteles y cornisas o cancelas de santuarios. En las fachas de la Pequeña Metrópolis de Atenas, diminuta iglesia de fines del siglo XII, se ve un número inusitado de esculturas. La mayor parte de esta decoración exterior es escultura clásica reutilizada, más bien que piezas cristianas nuevas, de forma que es posible que esta decoración nos diga más



Detalle de la *Anastasis,* fresco de la Kariye Camii, Estambul, c. 1315-1321.

del gusto del patrocinador que de la escultura de aquella época.
Si la opinión de que nunca llegó a haber gran actividad escultórica en Bizancio es correcta, y no una distorsión histórica como resultado de las depredaciones de los turcos musulmanes, el aspecto de las fachadas de las iglesias del siglo X, ricamente labradas, de Armenia y Georgia debe considerarse un fenómeno local caucasiano. Los ejemplos más señalados son los de la iglesia de la Santa Cruz de Agth'amar, en una isla del lago Van de Turquía (fechada entre los años 915 y 921), y la iglesia de Osk Vank en la Georgia turca (fechada entre los años 958 y 966). En la iconografía y el estilo de estas tallas en piedra, Bizancio es sólo una entre varias influencias. También, fuera del ámbito bizantino, y probablemente también fuera de la órbita del Cáucaso, se encuentra la serie de iglesias de piedra labrada de la región de Vladimir-Suzdal. Este conjunto de iglesias se fue desenvolviendo de manera cronológica con una complejidad cada vez mayor a lo largo de este período, desde la erección de la iglesia de Pokrov del Nerl (c. 1160) hasta la construcción de la iglesia de San Jorge de Yuriev-Polski (c. 1230). La explicación más plausible de este grupo de iglesias es que hubo un estímulo inicial de escultores occidentales que trabajaron en un estilo provinciano. Las iglesias de Vladimir parecen entonces haber evolucionado como una tradición local estimulada por una ambiciosa y refinada corte rusa.

Arte bizantino tardío.—El saqueo de Constantinopla en 1204 yuguló el desarrollo artístico de la capital. La ciudad no pudo recuperarse jamás de las depredaciones cometidas por el ejército de ocupación latino (1204-1261), cuando las iglesias fueron despojadas de su protección espiritual, las reliquias sagradas, y de su protección material, las techumbres emplomadas.
Tras la reconquista de la ciudad y su gobierno por la

dinastía de los Paleólogos hasta su caída en manos de los turcos en 1453, Constantinopla intramuros siguió siendo en parte un yermo de ruinas y campos. Sólo unas cuantas iglesias fueron restauradas a comienzos del siglo XIV, para servir de mausoleos a una reducida aristocracia muy vinculada entre sí, y recibieron costosas decoraciones de mosaicos y mármoles. Tras las guerras civiles de mediados del siglo XIV, se produjo un hundimiento económico todavía mayor, mientras los intelectuales observaban, conscientes, la decadencia y caída del Imperio. Sin embargo, el período posterior a 1204 de la pintura bizantina es uno de los mayores logros en la historia de la pintura europea. Continúan produciéndose ejemplos de pintura en el «estilo agitado» durante el siglo XIII, pero la mejor obra está pintada de manera muy distinta, con figuras serenas, de suave modelado y tridimensionales. Esta manera probablemente se dio durante el siglo XII, junto con otras tendencias pictóricas, ya que es uno de los diversos estilos que se encuentran en los frescos de Nerezi. El santo patrono de esta iglesia, San Panteleimon, se distingue por su ejecución en un estilo sereno e idealizado.

Este estilo sereno y agraciado se da en un elevado nivel de calidad artística durante la primera mitad del siglo XIII en la iglesia de Santa Sofía de Nicea (en malas condiciones de conservación) y más ampliamente en la iglesia de Milesevo de Yugoslavia (de la década de 1230). Las cortes cristianas ortodoxas continuaron apoyando el arte, y en Servia hubo trabajo artístico bastante continuo a lo largo del siglo (como en Studenica, Milesevo, Pec, Sopocani y, más tarde, en la corte de Mitulin). Los frescos de Santa Sofía de Trebisonda (c. 1260) son también obra de artistas notables que demuestran haber mantenido contacto con los de Sopocani (década de 1260). No está claro cómo funcionaban aquellos talleres de arte, al parecer itinerantes, pero de ellos se deduce que el arte bizantino podía florecer sin el estable estímulo central de Constantinopla. Probablemente fuera así debido a que la última parte del siglo XII fue también un período de descentralización.

El retorno de los bizantinos a Constantinopla en el año 1261 estuvo marcado por el uso del arte para restablecer la continuidad cultural. Este es el contexto de la *Deesis de la galería meridional de Santa Sofía.* Las teselas están dispuestas como para reproducir en mosaico el estilo pictórico sereno. El medio artístico se emplea de la misma forma, con gradaciones muy suaves de color, en iconos de mosaicos en miniatura, técnica que surgió durante el siglo XII. Diminutas teselas se disponían en una matriz de cera que las mantenía unidas. Este medio alcanzó su máxima popularidad en este siglo después de 1261; parece más apropiado para los conocedores de arte que para la devoción. El arte bizantino tardío es mejor conocido no por el patronazgo imperial, sino por el de Theodore Metochites, el estadista más notable del reinado del emperador Andrónico II Paleólogo (1282-1328). Fue un hombre estudioso, un prolífico escritor, astrónomo y funcionario del estado, que alcanzó, de modo discreto, una gran riqueza personal. Durante su período de prosperidad, restauró y decoró el monasterio de San Salvador de Cora, entre c. 1315 y 1321, que ahora es la Kariye Camii. La parte principal de la iglesia fue decorada con mosaicos confeccionados probablemente por el taller artesano de los Santos Apóstoles de Tesalónica (1310-1314), y el nuevo paracclesion (templo lateral) meridional se benefició de pinturas al fresco. Los mosaicos recogen escenas de la vida de Jesucristo y de la Virgen María, mientras que la nueva capilla mortuoria tiene un apropiado ciclo de la salvación y el Juicio Final. Los ciclos están densamente ilustrados con profusión de detalles, que exigen del observador el conocimiento de la Biblia y de los Libros Apócrifos, y con comentarios teológicos sobre ellos. El carácter erudito del programa debe de reflejar los intereses religiosos de Metochites, pero la proliferación de ciclos y el minucioso tratamiento de la iconografía de cada escena es más ampliamente sintomático de la cultura bizantina tardía.

El distintivo estilo de la Kariye Camii, con figuras grandes, anchas y pesadas, de gestos amanerados, evolucionó, más avanzado el siglo XIV, hacia una forma extraña y personal en manos de un renombrado artista, Teófanes el Griego. Este pintor emigró de Constantinopla a Rusia, en donde pasó sus años de madurez produciendo iconos, manuscritos y frescos. Su única obra documentada y fechada con seguridad es la pintura mural de la iglesia de la Transfiguración de Novgorod (1378), pero ésta es la base para otras atribuciones. Exageró el uso del blanco para impartir carácter a los ropajes y a los rostros pintados. La carne obscura de los rostros, realzada con enérgicas pinceladas blancas, expresa latente espiritualidad constante bajo una expresión momentánea.

El final del arte bizantino.—El arte bizantino dependió para su existencia de una aristocrática sociedad gobernante cristiana ortodoxa. Un arte como éste no podría sobrevivir a la ocupación turca de Constantinopla en 1453. Esta sociedad produjo un arte y una literatura cuya característica descollante fue la intención continua de presentar temas generales en un elegante lenguaje derivado de la Antigüedad Clásica. Como en el mundo antiguo no tenía un solo modelo unificado de cultura, el arte bizantino disfrutó de considerable variedad. La Iglesia no estimuló a sus artistas a buscar la originalidad, y, por consiguiente, resulta difícil identificar las facturas individuales del arte bizantino. Ya que el arte bizantino desafía todo intento de interpretarlo en términos de genialidad individual, de renacimiento o escuelas regionales diferenciadas, está claro que la aproximación histórica a este arte deberá ser occidental. Esto no niega la importancia de artistas y patrocinadores individuales en su desarrollo, pero reconoce que la opaca cualidad de esta cultura fue intencionada y exige un verdadero aprecio. Como arte destinado a expresar el dogma cristiano de una forma permanentemente inteligible, el bizantino no ha sido superado. Su importancia radica en sus cualidades positivas como arte religioso. El considerarlo primordialmente como vehículo del arte antiguo a través de la Edad Media significaría no conseguir atravesar su apariencia estilística para alcanzar su verdadera función.

Para mayor información:

Demus, O.: *Byzantine Mosaic Decoration,* Londres (1948). Forsyth, G. H, y Weitzmann, K.: *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai,* Ann Arbor (1974). Kähler, H., y Mango, C.: *Hagia Sophia,* Londres (1967). Lazarev, V. N.: *Storia della Pittura Bizantina,* Turín (1967). Mango, C.: *The Art of the Byzantine Empire: 312-1453,* Englewood Cliffs (1972). Rice, D. Talbot: *The Art of Byzantium,* Londres (1959). Underwood, P. A.: *The Kariye Djami,* Londres (1976). 'Annequin, Guy: *Las riquezas de Bizancio.* Madrid, Círculo de Amigos de la Historia (1975). Grabar, André: *La Edad de Oro de Justiniano: desde la muerte de Teodosio hasta el Islam.* Madrid, Aguilar (1966). Schug-Wille, Christa: *Bizancio y su mundo.* Barcelona, Argos (1971). Sab-Zaloziechy, Wladimir: *Arte bizantino.* Bilbao, Moretón (1967).

EL SALTERIO DE PARÍS

Las catorce miniaturas a toda página del Salterio de París (Bibliothèque Nationale) son obras maestras del arte bizantino. Este aserto no es controvertido, pero los que han estudiado este ciclo han interpretado la obra del artista, o de los artistas, de modos completamente distintos. El texto ilustrado por las pinturas es el de los Salmos y Odas del Antiguo Testamento en griego. El Salterio de París es el mejor de los sesenta salterios griegos iluminados que, poco más o menos, quedan del período bizantino. Tanto las cualidades como los problemas que plantea este manuscrito se pueden apreciar en la primera miniatura del ciclo. El folio 1 es el primero de un conjunto inicial de siete pinturas que representan escenas de la vida de David, el autor de los Salmos. La escena está pintada en el interior de un reborde ancho que enmarca una composición casi cuadrada, algo más alta que ancha. El joven David está sentado en una roca, en el centro de la escena, y tañe el arpa, mientras a su alrededor triscan animales. A distancia, hacia la izquierda, se ve la población de Belén, ciudad de David. Un paisaje de colinas y árboles queda convincentemente representado. Pero David no es la única figura humana de la escena: hay otras tres. No obstante, estas tres no son personas reales. La mujer que se sienta junto a David y apoya la mano izquierda en su hombro se puede identificar gracias a su inscripción. Se llama Melodía, y por lo tanto debe de representar una personificación abstracta de la inspiración de David. La segunda mujer, que mira escondiéndose tras una columna, a la derecha, debe de ser la personificación de un manantial. El hombre reclinado de la esquina inferior derecha tiene las trazas de una deidad fluvial, pero su inscripción lo identifica, de un modo incongruente, como la colina de Belén.

El resto de las miniaturas mantiene esta atmósfera peculiar de figuras realistas en un escenario, y la mezcla de figuras históricas y personificadas se repite en la mayoría de las escenas.

Otro buen ejemplo, en una escena narrativa, es el combate entre David y Goliat. David está ayudado por una personificación femenina que se llama *Dynamis* (Fuerza), mientras que *Alazoneia* (Arrogancia) abandona a Goliat a su suerte.



El Salterio de París, folio 1. *David y Melodía.*



El Salterio de París, folio 4. *El combate entre David y Goliat.*

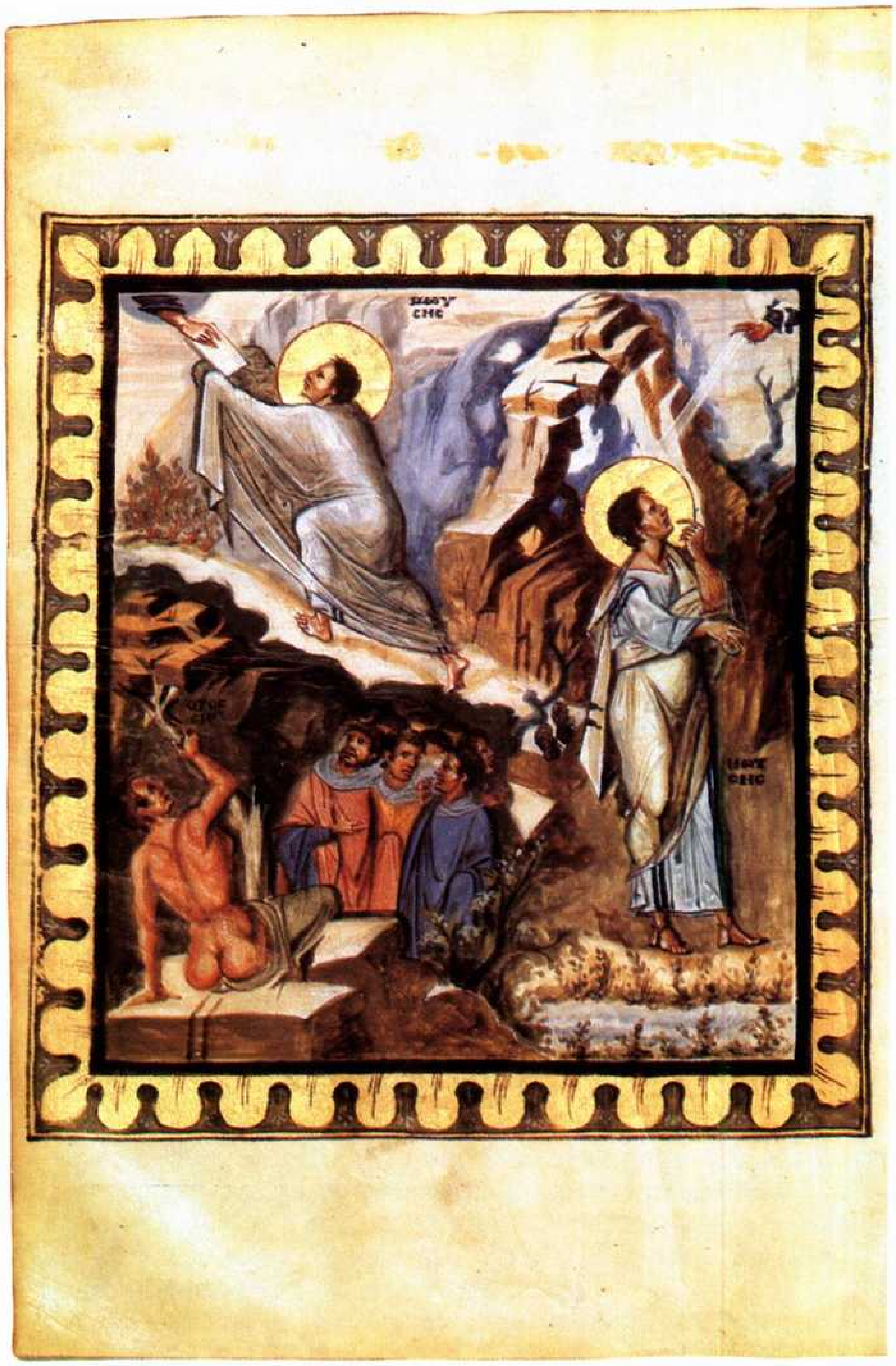
El estilo del Salterio de París recuerda, de manera inmediata, el arte antiguo, como lo conocemos, por ejemplo, en las pinturas murales de Pompeya, del siglo I. El uso de personificaciones abstractas recuerda la literatura antigua, como las leyendas homéricas del sitio de Troya, en las que los héroes están ayudados por dioses y diosas. La creación de las iluminaciones del Salterio de París debió, pues, de ejecutarse dentro de un ambiente en el que se apreciaban el interés y el conocimiento del arte antiguo. Las personas implicadas en esta creación artística debieron de tener acceso a la literatura y al arte clásicos, bien directa, bien indirectamente. El problema clave es si las pinturas fueron creadas durante el período paleocristiano, y en tal caso el ciclo primitivo fue redescubierto en el siglo X por un donante coleccionista de obras antiguas y por un artista que sabía copiar ese estilo.
Ya que no queda ningún otro Salterio primitivo de esta clase, no resulta posible dilucidar la cuestión. En cualquier caso, se puede optar por el camino del medio, es decir, que el artista contara con algunas escenas de una obra anterior y que luego creara nuevas escenas, siguiendo los mismos principios de composición.
La fecha de las miniaturas del Salterio de París se suele fijar (por las comparaciones estilísticas de las decoraciones de los bordes) en el siglo X (probablemente hacia mediados). Su lujo parece apuntar hacia un origen propio de la corte imperial, en cuyo caso el estudioso emperador Constantino VII Profirogénetos (913-959), aficionado al arte antiguo, pudo haber sido el patrocinador.

TABLA DE LAS MINIATURAS

Folio 1, verso	*David y Melodía*
Folio 2, verso	*David da muerte al león*
Folio 3, verso	*David ungido por Samuel*
Folio 5, verso	*La entrada de David en Jerusalén*
Folio 6, verso	*La coronación de David*
Folio 7, verso	*La exaltación de David*
Folio 136, verso	*La penitencia de David*
Folio 419, verso	*Moisés cruzando el Mar Rojo*
Folio 422, verso	*Moisés en el Monte Sinaí*
Folio 428, verso	*La oración de Santa Ana*
Folio 431, verso	*La historia de Jonás*
Folio 435, verso	*La plegaria de Isaías*
Folio 446, verso	*La oración de Ezequías*



El Salterio de París, folio 7. *La exaltación de David.*



El Salterio de París, folio 422. *Moisés en el Monte Sinaí.*

XXI

ARTE IRLANDÉS



La Cruz de Cong; c. 1122-1170. Museo Nacional, Dublín.

DOS hechos históricos han desempeñado una parte fundamental en el desarrollo del arte irlandés a lo largo de la Alta Edad Media. Por un lado, Irlanda nunca fue parte del Imperio Romano, y, por otro, el cristianismo llegó a Irlanda precisamente cuando el Imperio se estaba derrumbando, por lo que, durante varios siglos, los lazos religiosos con Roma fueron más bien débiles. Como resultado de todo ello, Irlanda se quedó a la zaga del resto de la Europa romanizada en el desarrollo de las ciudades y de una economía monetaria. En vez de ello, los monasterios fueron creciendo como centros principales de la cultura. Desde el punto de vista artístico, el arte celta prehistórico que había existido en Irlanda desde el siglo III a. de C. permaneció sin verse afectado por el arte naturalista del mundo clásico.

La Edad de Oro (c. 400-800).—Los irlandeses se convirtieron al cristianismo en el siglo V, gracias a San Patricio principalmente. Pronto adoptó Irlanda un tipo de organización eclesiástica diferente al que tenía la mayor parte de Europa. En vez de diócesis episcopales territoriales, la unidad eclesiástica irlandesa fue la *paruchia*. Ésta era un grupo de monasterios fundados por un santo y responsables todos ellos ante el abad de la casa madre. Los monasterios que fundaron San Columba (o Colum; c. 521-97) y sus seguidores fueron los de mayor influencia cultural. Entre ellos estaban los de Derry, Durrow y Kells, en Irlanda; los de Iona y después Lindisfarne, en Gran Bretaña (*véase* Arte Anglosajón). Algunos monjes irlandeses primitivos vivieron muy ascéticamente, eligiendo los lugares más solitarios y escabrosos para fundar en ellos sus monasterios. Para mayor penitencia, rompían todos los lazos familiares y se marchaban de Irlanda como *peregrini*. Algunos de estos monjes que se exiliaron voluntariamente se establecieron en Islandia, mientras que otros, como San Colombano (c. 543-615), fundaron monasterios por toda Europa, como los de Saint Gall, Echternach, Bobbio y Luxeuil, que se convirtieron en importantes centros de intercambio cultural entre Irlanda y el continente.

Lugares importantes mencionados en el texto.



Muchos edificios primitivos irlandeses estaban hechos de madera, y por ello no han resistido el paso del tiempo. Las edificaciones civiles consistían en el *rath* o fortaleza circular y el *crannog* o vivienda erigida sobre una isla artificial. Los pocos edificios de piedra que subsisten, en Skellig, Michael y el Oratorio de Gallerus (condado de Kerry), son chozas construidas con lajas de pizarra en forma de embarcaciones vueltas boca abajo. Los monasterios como el de Nendrum (condado de Down) son simplemente agrupaciones de chozas rodeadas por dos o tres muros circundantes. Una de estas chozas estaba reservada para los escribanos y otra para los artífices. Resulta extraordinario el hecho de que los monjes pudieran producir delicadas obras de arte trabajando en condiciones tan primitivas. Sin embargo, una descripción hecha por Cogitosus de la iglesia de Kildare en el siglo VII revela que los edificios no eran tan sombríos como parecen hoy. El interior de la iglesia estaba decorado con pinturas, ventanas adornadas, tallas y monumentos con incrustaciones en piedras preciosas. En torno al complejo monástico solía haber varias grandes cruces de piedra. Es posible que las ceremonias religiosas se celebraran delante de esas cruces más bien que en el interior de las diminutas capillas. Las cruces más antiguas, en Aglish, Kilfountain y Reask (condado de Kerry), son simples placas de piedra con una cruz grabada en ellas. Más tarde estas placas se recortaban un poco antes de grabar en ellas las cruces, como ocurre, por ejemplo, en las de Falan Mura (condado de Donegal) y Ballyvourney (condado de Cork). Ya por último, surgieron las cruces completas con los brazos unidos dentro de un círculo. El grupo más extraordinario del siglo VIII se encuentra en el suroeste de Irlanda, en la región de Slievenamon, con ejemplares emplazados en Killamery, Ahenny, Kilrea, Kilkieran y Kilklispeen. Se caracterizan por sus grandes bases rectangulares, un reborde grabado en forma de grueso cordón, ángulos interiores dentados y grandes salientes. Estos últimos están situados donde el círculo une los brazos de la cruz, en donde estarían los remaches en cruces de madera o de metal. Casi toda la superficie está cubierta con una red de espirales y unos entrelazados de cintas. La base de la Cruz del Norte de Ahenny tiene algunas escenas procesionales de hombres, caballos y un entierro.

A los trabajos en metal y a la iluminación de manuscritos se refiere totalmente el epíteto de «Edad de Oro». Los antiguos diseños celtas provenientes del período de La Tène, consistentes en caracoles y espirales abstractos, siguieron siendo la señal distintiva del arte primitivo irlandés (*véase* Arte Celta).

Poco se sabe de los trabajos en metal producidos en los siglos VI y VII, por lo que la sorprendente obra del Cáliz de Ardagh y el Broche de Tara (ambos en el National Museum de Dublín) son difíciles de situar



El Cáliz de Ardagh, comienzos del siglo VIII. Museo Nacional. Dublín.

El Libro de Durrow, primer folio del Evangelio de San Marcos; finales del siglo VII. Trinity College Library, Dublín.



dentro de un contexto cronológico, aun cuando se pueden comparar entre sí en maestría técnica. Para trabajar pequeños espacios de entrelazado, se utilizaba filigrana excepcionalmente fina y algunas veces dos alambres, uno retorcido y el otro con cuentas, soldados entre sí. Los resplandecientes efectos de los diseños en forma de talla repicada se solían obtener mediante el proceso de vaciado a la cera perdida. Solían utilizarse, a menudo, esmaltes azules, rojos, amarillos y verdes y algunas veces se lograban efectos muy sutiles alternando esmalte opaco con vidrio translúcido en un diseño *cloisonné* (es decir, con hilillos de oro para separar los colores).
El Cáliz de Ardagh, hecho a comienzos del siglo VIII, fue hallado en 1868. Se encontraba notablemente bien conservado. En su diseño contrastan anchas zonas de plata lisa con concentraciones de filigranas de oro y tachones de esmalte. El Broche de Tara está más densamente cubierto de ornamento. Está hecho de bronce y dividido en pequeñas secciones repletas de filigrana y diseños nielados. Muchos de los mejores ejemplos del trabajo en metal de este período, como el báculo episcopal de Ekero (Museo Histórico Estatal de Estocolmo), el Cuenco Colgante de Micklevostad (Museo Histórico de Bergen, Noruega) y el Sagrario de Copenhague (Museo Nacional de Copenhague), fueron robados durante las incursiones de pillaje y saqueo perpetradas por los vikingos, y de esta manera llegaron a parar a los museos escandinavos. Lo mismo que ha ocurrido con los trabajos en metal, tantos manuscritos se han perdido que muy poco permanece para conocer cómo evolucionaron los estilos de iluminación hasta alcanzar la complejidad que se aprecia en el Libro de Durrow.
Muchos de los manuscritos que hoy quedan proceden también de los monasterios de fundación irlandesa continentales, que pudieron salvarse de las incursiones vikingas, y no de la misma Irlanda. Ha surgido un debate acerca de los *scriptoria* que produjeron los primitivos manuscritos insulares: está claro que florecieron *scriptoria* tanto en Irlanda como en Northumbria, pero ¿de cuál de ellos proceden los manuscritos en particular?
El *Cathach* de San Columba (Royal Irish Academy, Dublín), confeccionado a comienzos del siglo VI, es el manuscrito irlandés más antiguo escrito en caracteres e iniciales celtas medio unciales, decorado con volutas y puntos. En este manuscrito, las grandes letras iniciales van seguidas por letras que disminuyen gradualmente de tamaño. El Códice Ambrosiano D-23 (Biblioteca Ambrosiana, Milán) contiene la más antigua página «tapiz», cubierta por entero con diseños abstractos. El Libro de Durrow (Trinity College, Dublín), el manuscrito iluminado con profusión más antiguo de todos los insulares, incluye un diseño que más tarde se convirtió en habitual en todos los evangeliarios. Los cuatro símbolos representativos de los Evangelistas reciben ilustración a toda página, y cada una de ellas va seguida por una página «tapiz». El libro sugiere varias posibles fuentes: Irlanda, Northumbria y el Egipto cóptico. Los expertos están indecisos sobre si fue confeccionado en Lindisfarne, en Iona o en Durrow. Aun cuando el Evangeliario de Lindisfarne (British Library, Londres) fue compuesto por el obispo de Northumbria Eadfrith (692-721), éste se educó en la tradición irlandesa. Recientes investigaciones han demostrado que el meticuloso entrelazado del Evangeliario de Lindisfarne se inspiró en un diseño de retícula y se dibujó con compás. Los mismos métodos de marcado fueron utilizados por los metalúrgicos y los artífices que trabajaron la piedra en Irlanda.



El Libro de Kells; retrato de Jesucristo, c. 800. Trinity College Library, Dublín.

Las invasiones danesas (800-1014).—Los vikingos asaltaron en el año 795 la isla de Lambay, en el Mar de Irlanda, y unos cuantos años más tarde destruyeron el monasterio de Iona. Los monjes abandonaron la isla, huyeron a Irlanda y fundaron un nuevo cenobio en Kells. Las incursiones de los vikingos continuaron sucediéndose durante la mayor parte del siglo IX, y en cierta medida estaban dirigidos contra los florecientes monasterios, entre ellos los de Clonmacnoise, Glendalough y Bangor. Los irlandeses opusieron escasa resistencia y siguieron absortos en sus interminables reyertas tribales. Aunque los vikingos fueron primordialmente una fuerza destructiva, también pusieron a Irlanda en contacto más estrecho con Europa. Heiric de Autumm escribió en el siglo IX: «Irlanda, de la que casi toda su población, despreciando los peligros del mar, emigra con sus cohortes de filósofos a nuestras costas». El más notable de estos filósofos fue el neoplatónico John Scotus Erigena (Escoto), quien enseñó en Lon. Mientras tanto, los vikingos fundaron algunos puntos de intercambio, entre ellos Dublín, Wexford y Waterford, e introdujeron una economía monetaria en el país. Su tráfico comercial llevó productos procedentes de las regiones septentrionales del Atlántico y del Mediterráneo oriental a Irlanda. En el siglo XI, los éxitos de los Grandes Reyes, como Brian Boru, proporcionaron mayor unidad política entre los irlandeses. Sin embargo, la influencia cultural y económica de los vikingos prosiguió hasta bien entrado el siglo XII, a pesar de su derrota militar en Clontarf en el año 1014.

La mayor innovación en la arquitectura durante este período fue la construcción de altas torres circulares próximas a las iglesias. Algunas de éstas, de los siglos XI y XII, subsisten, pero los documentos históricos indican que las primeras aparecieron hacia finales del siglo IX. Se las solía utilizar, principalmente, como campanarios; se tañían pequeñas campanas accionadas a mano desde lo alto de la torre para hacer saber la hora a los monjes que trabajaban en los campos aledaños. Pero su construcción demuestra que también tenían otras funciones secundarias. Se llegaron a construir de una altura de hasta 30 metros, con muros de espesor decreciente y techos puntiagudos de piedra. Había unas pocas ventanas estrechas que ofrecían buenos puntos de observación sobre el campo circundante. La puerta de entrada estaba a 2,5 metros de altura sobre el nivel del terreno, y los distintos pisos interiores estaban unidos entre sí mediante escalas móviles. Por lo tanto, resulta claro que se las solía utilizar como atalayas y para ofrecer, cuando menos en teoría, un lugar de resguardo. Por desgracia, los restos arqueológicos nos muestran que algunos monjes, junto con sus obras artísticas y objetos del culto, fueron quemados por atacantes mientras se ocultaban en el interior de estas torres. Las torres circulares de Irlanda están relacionadas con primitivos ejemplares encontrados en la región de Anglia oriental, y ambas probablemente se derivan del campanil independiente del norte de Italia.

Las cruces esculpidas de este período resultan un tanto sorprendentes, porque están cubiertas con claras secuencias iconográficas derivadas de la Biblia, lo que supone un gran cambio con respecto a los revueltos entrelazados y espirales utilizados hasta el siglo IX y son raras en el contexto europeo anterior al período románico. Dos grupos de cruces de transición combinan el entrelazado con las escenas bíblicas. Uno de ellos se halla cerca del monasterio de Clonmacnoise, con ejemplos en Gallen, Lorrha, Kinnity y Bealin (c. 810). El otro se encuentra en torno a Kells e incluye las cruces de Dulee y Termonfechlin. Las escenas más frecuentes representan a Adán y Eva, a Caín y Abel, a Abraham e Isaac y a Daniel en el foso de los leones. Cruces completamente desarrolladas se hallan en Monasterboice (Cruz Occidental), Kells (Cruz del Mercado), en Durrow y en Clonmacnoise (Cruz de las Escrituras y Cruz de Muirdach). Esta última está fechada por una inscripción en el año 923. Por regla general muestran la Crucifixión por un lado, y a Cristo en el Juicio Final por el otro. Escenas del Nuevo Testamento se sitúan debajo de la Crucifixión, y sus prefiguraciones del Antiguo Testamento, debajo del Juicio Final.

Comparados con los trabajos en metal de la Edad de Oro, los productos de este período son un anticlímax artístico, lo que no es de extrañar porque los metalúrgicos eran la primera presa de los vikingos. No obstante, estos invasores introdujeron algunas ideas nuevas en el repertorio artístico irlandés. Por ejemplo, los broches semianulares irlandeses conservaron su forma tradicional con grandes remates triangulares, pero la decoración tomó apariencia escandinava. En vez de llevar un entrelazado de cintas continuo, los espacios decorados

van repletos de pequeños animales separados, con cuerpos rayados. Algunos broches muy llamativos en forma de cardo estaban hecho con remates como espinosas cabezuelas de tal planta. El Báculo de Kells (British Museum, Londres) es una de las obras más ambiciosas que subsisten de este período: un relicario que consiste en un cayado de tejo rodeado de bronce con una decorada curva terminal y cuatro florones también de bronce. Los tres inferiores fueron hechos en el siglo X, y están divididos en pequeños espacios cubiertos por un entrelazado de estilo degradado y animalitos fantásticos. Los animales recuerdan algo el estilo Trewhiddle del sur de Inglaterra. Para fines del siglo X, los diseños habían degenerado mucho, y los animales representados en el Sagrario del Campanil de Clogan Oir (National Museum, Dublín), por ejemplo, apenas resultan reconocibles.

En la confección de manuscritos no hubo ruptura brusca con el pasado. Las tradiciones establecidas por libros como el Evangeliario de Lindisfarne (British Library, Londres) y el Evangeliario de Lichfield (Biblioteca de la catedral de Lichfield) continuaron de forma crecientemente lujosa. El Libro de Kells se comenzó en Iona c. 800, y después los monjes se hicieron cargo de él, cuando aún no estaba terminado, y lo trasladaron a su nuevo monasterio de Kells, en donde se le añadieron nuevos detalles artísticos. Además de la espléndida página del *Ji-Ro* (X P) y de los símbolos de los Evangelistas, el Libro de Kells tiene unas tablas canónicas con complicados motivos ornamentales y varias ilustraciones a toda página del texto. Incluso las marginales y las iniciales son de un tipo excepcionalmente vigoroso, con representaciones de bestias fabulosas y seres humanos contorsionados. El uso de varias ilustraciones en color a toda página en un solo libro era inusitado en esta época. En el Libro de Kells, se muestra a la Virgen y al Niño, el Prendimiento de Jesús, la Tercera Tentación y un retrato de Cristo. Los diversos estilos del libro muestran la amplia gama de fuentes a disposición de los *scriptoria* irlandeses.

Las tablas canónicas están relacionadas con las utilizadas en la escuela del Palacio Carolingio; algunos de los animales son imitaciones del arte merovingio; las volutas de vides provienen de Northumbria; el Demonio Negro representado en la escena de la Tentación del Señor es una versión bizantina y la iconografía de la Virgen y el Niño procede de prototipos coptos y armenios. Algunas de estas ideas quizá provengan de marfiles coptos y armenios. Los manuscritos irlandeses continuaron ejerciendo influencia en el continente. Estudiosos y escribas que se habían trasladado allí desarrollaron la escuela de iluminación franco-insular, cuyo resultado más notable fue la Segunda Biblia de Carlos el Calvo (Bibliothèque Nationale, París).



La Cruz de Muirdach en Clonmacnoise, lado occidental, con la Crucifixión en el centro.

El período románico (1014-1169).—En el siglo XI, el arte irlandés experimentó un florecimiento final antes de perder su identidad bajo la dominación inglesa. El resurgir comenzó bajo el reinado de Brian Boru, quien «envió a profesores y maestros a comprar libros allende el mar, porque los escritos que había en cada iglesia del país habían sido quemados y arrojados a las aguas por los depredadores». El vigor del arte irlandés durante esta fase final se debió en parte a la reforma llevada a cabo en el seno de la Iglesia, y en parte también a influencias extranjeras asimiladas por las tradiciones artísticas irlandesas. San Malaquías (1095-1148), arzobispo de Armagh y legado papal en Irlanda, rompió el sistema de sucesión hereditaria en los monasterios. Mejoró el nivel espiritual en Armagh y Bangor e introdujo la Orden del Císter en Irlanda. Mientras tanto, la anomalía de los monasterios irlandeses fuera de las diócesis territoriales llegó a considerarse un problema muy grave. El impulso para la reorganización provino de los vikingos que mantenían estrechos contactos con sus confederados ingleses. El cambio se inició en el año 1036, cuando, a

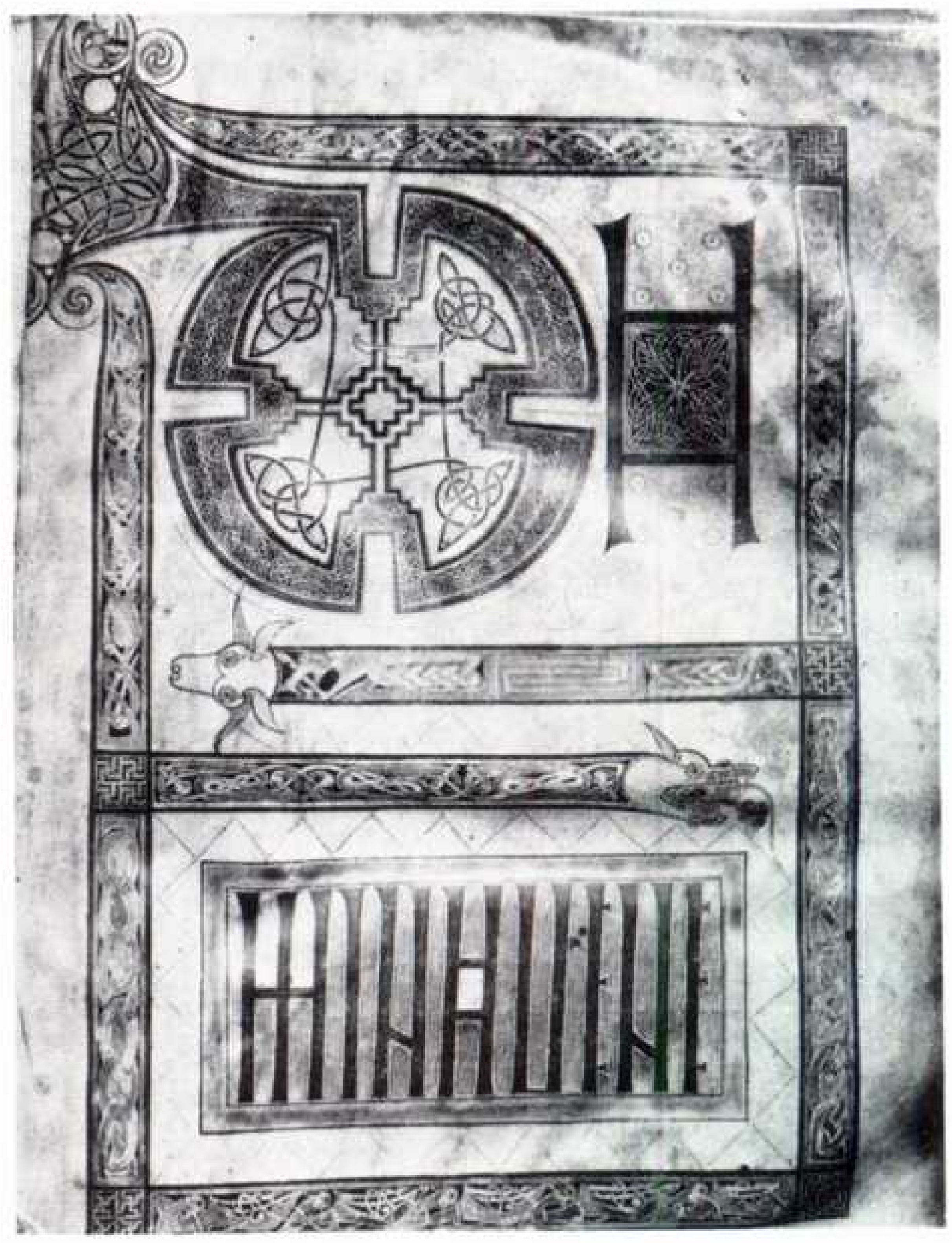
petición de los habitantes de Dublín, fue consagrado el primer obispo de aquella ciudad por el Arzobispo de Canterbury. Poco tiempo después se fundaron las diócesis de Waterford, Armagh y Cashel.
También hubo una última ola de actividad irlandesa en Europa. Las *Schottenkirche* (iglesias fundadas por monjes irlandeses en países de habla alemana) se establecieron entonces en Regensburg (1111-1122), Wurzburg (1134), Nuremberg (1140) y otros lugares.
En 1169 Irlanda se encontraba en su habitual estado de turbulencia tribal. El Gran Rey Rory O'Connor pidió a Enrique II de Inglaterra que le ayudara a vencer una insurrección. En vez de ello, Inglaterra llegó con fuerzas poderosas, sometió al país y se estableció con él definitivamente. La arquitectura refleja fielmente estos cambios históricos. En 1134, Cormac Mac Carthy,

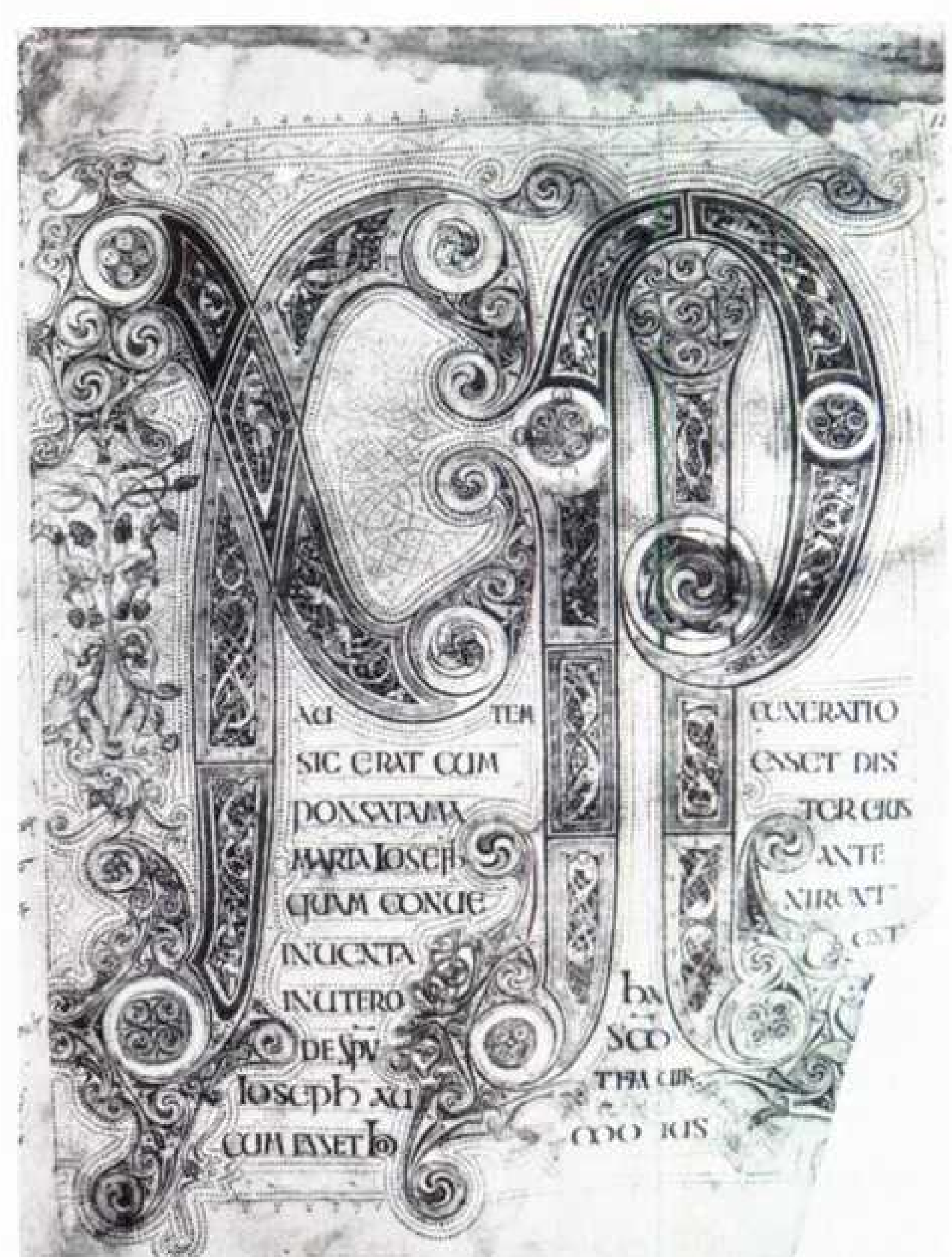
Abajo, izquierda: El Evangelario de Lindisfarne, página inicial del Evangelio de San Mateo.
Tamaño del folio, 34 × 24 cm. British Library, Londres.

Abajo: La página inicial del Cód. 213 de la Domschatzkammer de Colonia; comienzos del siglo VIII.

Extremo inferior: La página *Ji-Ro* del Evangeliario Barberini, segunda mitad del siglo VIII. Biblioteca Vaticana, Roma.







seguidor de San Malaquías, construyó en Cashel una iglesia de estilo nuevo. En lugar de la nave única con presbiterio, la capilla de Cormac tenía un presbiterio reducido y estrecho con bóveda de nervaduras, una nave abovedada flanqueada por sendas torres en el extremo oriental del templo y tres portales muy retraídos, con esculturas. Las torres eran una reminiscencia de las de la iglesia de San Jaime en Regensburg; la bóveda de cañón estaba sostenida por pequeñas columnas sobre un cornisamento corrido, como en San Eutropio de Saintes, y la bóveda de nervaduras es como la de la catedral de Durham. La única característica irlandesa de esta iglesia es la cámara que se encuentra entre la bóveda y el techo de piedra.

La capilla de Cormac fue más o menos imitada en Roscrea (condado de Tipperary) y en Kilmalkedar (condado de Kerry). La primera abadía cisterciense, la de Mellifont (consagrada en 1157), fue construida siguiendo el modelo arquitectónico tradicional de la Orden del Císter, que disponía de una nave central, dos laterales y un transepto, lo que venía a constituir un trazado completamente nuevo en Irlanda. Los irlandeses adaptaron la escultura arquitectónica a sus propios gustos. Se emplearon mucho los capiteles con cheurrones, diente de perro y festones ondulados, tomados todos ellos de los anglo-normandos. Con alguna frecuencia, los capiteles no sobresalen de su base, sino que son, sencillamente, espacios que se cubren con entrelazados o cabezas de animales, sin función arquitectónica. Esto se ve en la iglesia de las Monjas de Clonmacnoise. En esta misma edificación hay varias hileras de dovelas adornadas con cabezas o con figuras de animales que muerden una moldura. Este motivo llegó desde el occidente de Francia y es probable que lo vieran de paso los peregrinos irlandeses de viaje hacia Santiago de Compostela, en España. Los pórticos con complicados remates de aguilón también son muy frecuentes, y el más notable de todos se encuentra en Clonfert. Aquí hay hileras de cabezas dispuestas en nichos, más como un despliegue de trofeos celtas que como la entrada de una iglesia.

En los siglos XI y XII reaparecen las cruces esculpidas, tras una larga interrupción. Estas cruces románicas se yerguen en Roscrea, Kilfenora, Aran, Mona Incha, Cashel y Dysert O'Dea. Talladas sobre todo en altorrelieve, los temas usuales son la Crucifixión (en la que Cristo lleva una larga túnica tubular) y un obispo con su báculo. Si se comparan las figuras de las cruces románicas con las de las cruces primitivas, como la de Muirdach, resultan rígidas y solemnes. El Sarcófago de Cashel (c. 1130; en Cashel, condado de Tipperary) constituye un bello ejemplo de cómo los diseños de los objetos fabricados en metal fueron trasladados a la piedra. Su lado más largo está decorado con bestias simétricas que luchan entre sí, talladas profundamente, según el estilo de las urnas vikingas.

Equivalentes en metal figuran en la Cruz de Cong (Museo Nacional de Dublín) y en el sagrario de Lemanaghan, en la iglesia de Boher, condado de Offaly. Los trabajos en metal irlandeses resurgieron en el siglo XI, inspirados grandemente en los estilos vikingos *(véase* Arte Vikingo). Muchos de los objetos fabricados llevan inscripciones que permiten datarlos con precisión. Dos de los mejores *cumdachs* o «libros-santuarios» son el Misal de Stowe (1032-1052) y el Breac Maodhog (c. 1050), ambos en el Museo Nacional de Dublín. El primero tiene unos pequeños espacios con escenas narrativas, entre ellas un ciervo y unos perros de caza, así como un grupo de clérigos de aspecto temible. El último está cubierto con hileras de figuras cuyo cabello y vestimentas trazan un diseño ondulado y rítmico sobre toda la superficie. Otro grupo de figuras se puede apreciar en el sagrario de Lemanaghan (1126-1136; iglesia de Boher, condado de Offaly). Los diseños de sus ropas nos muestran que éstas son contemporáneas de la pesada y tachonada cruz griega del sagrario, bordeada por paneles de entrelazado con el estilo de las Urnes. Este estilo de Urnes fue adoptado con rapidez por los irlandeses, pero lo modificaron. En manos irlandesas, los animales del estilo de Urnes pierden su inquieta calidad asimétrica y se convierten en figuras regulares y equilibradas. La Cruz de Cong (1122-1217) es una magnífica cruz procesional de bronce y recubierta por secciones de retículas doradas. Sus diseños son completamente simétricos. Los trabajos en metal fueron perdiendo calidad a medida que los monasterios iban dejando de ser los centros principales de patrocinio artístico. A fines del siglo XII, los irlandeses llegaron incluso a importar objetos hechos en serie de Limoges, como el Báculo de Cashel (Museo Nacional de Dublín).

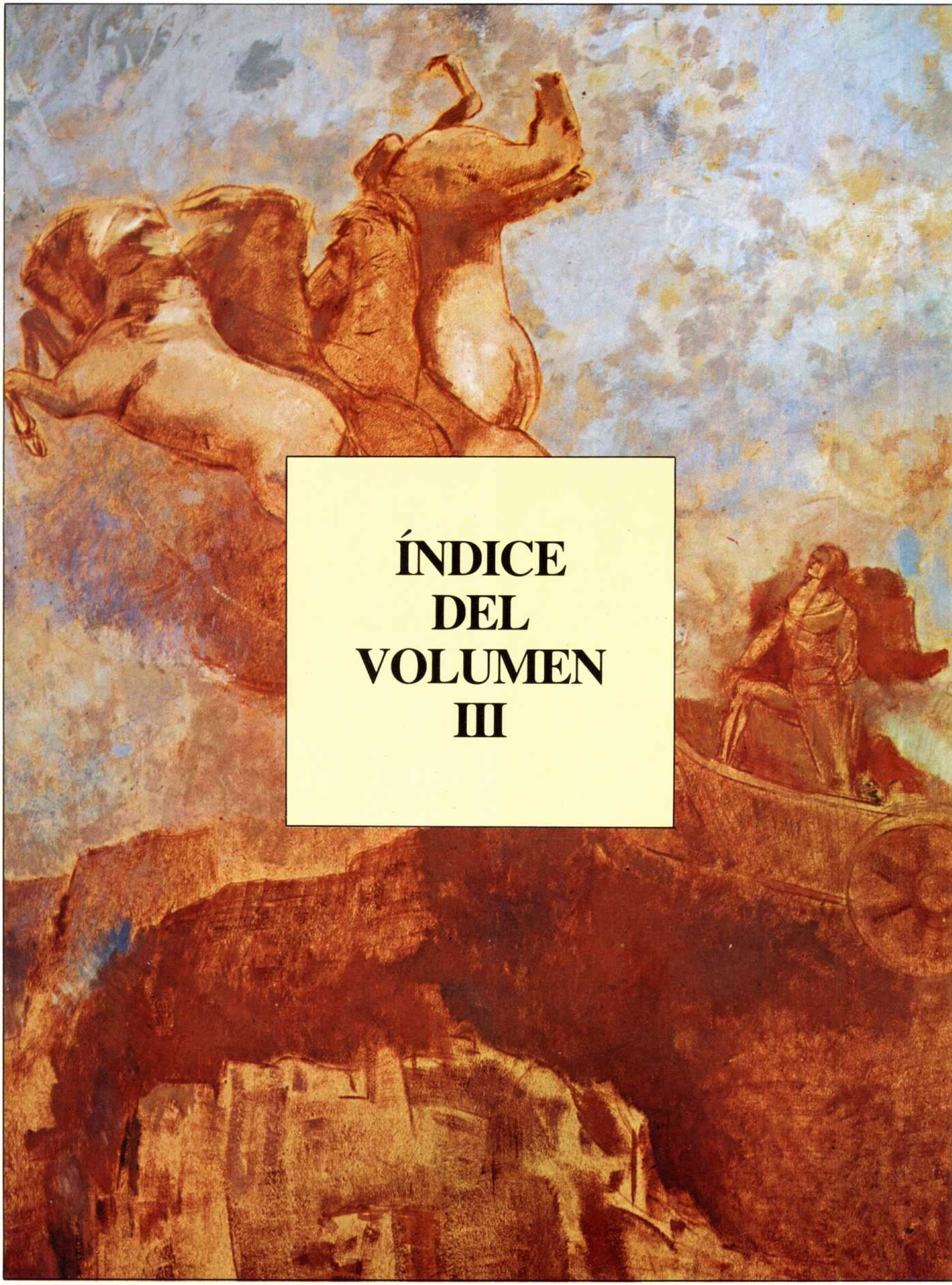
Los manuscritos de este período son más modestos que los anteriores. Se tendía a confinar la iluminación a las iniciales con muy pocas ilustraciones a toda página. Las iniciales consistían en animales y entrelazados, pero las líneas carecían de la metálica precisión de las obras anteriores, y el entrelazado es menos complicado y más simple. Los colores se aplicaban con más descuido, pero tienen unas tonalidades muy vivas y brillantes. Con frecuencia se combinan el escarlata y el púrpura en libros como el *Liber Hymnorum* (Trinity College, Dublín) y el Misal Corpus (Biblioteca del Corpus Christi College, Oxford). Tras la conquista por Inglaterra, el arte escriturario irlandés produjo muy pocas obras en su estilo nativo. La mayor parte de los manuscritos litúrgicos fueron remitidos desde Inglaterra o se hicieron copias de modelos extranjeros en Irlanda.

Aunque las formas góticas prevalecieron al cabo del tiempo en Irlanda, persistió una corriente soterrada de gusto celta en el arte popular. Pese a todo, la supervivencia de iglesias irlandesas a través de Europa sirve como recordatorio del gran cometido que una vez tuvieron los irlandeses en la propagación de las creencias y las enseñanzas cristianas.

Para mayor información:

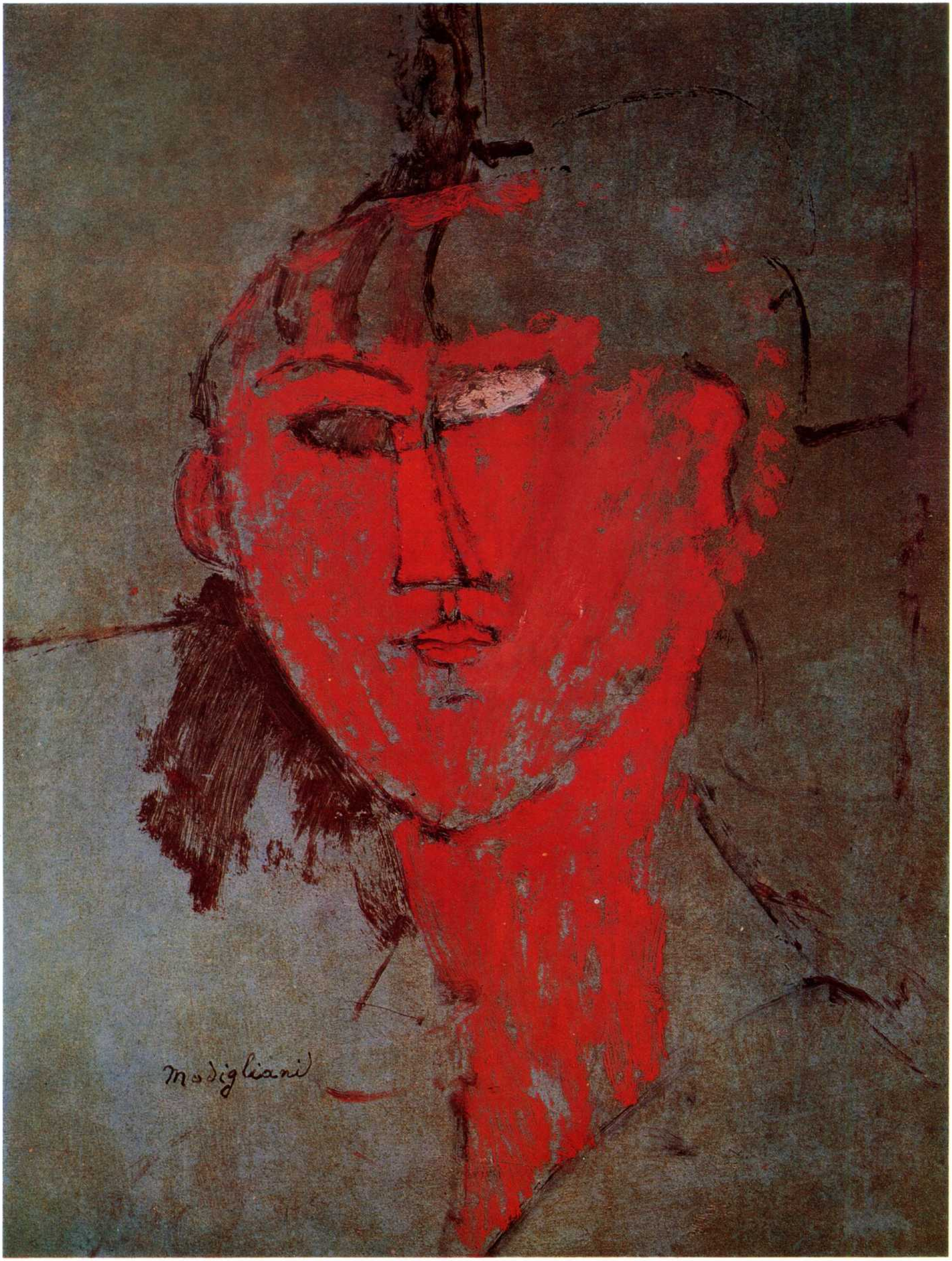
Bieler, L.: *Ireland, Harbinger of the Middle Ages*, Londres (1963). Cone, P. (ed.): *Treasures of Early Irish Art*, Nueva York (1977). Henry F.: *Irish Art* (3 vol.) Londres (1965, 1967 y 1970). Leask. H. G.: *Irish Churches and Monastic Buildings*, vol. I, Dundalk (1955). Paor, M. y L. de: *Early Christian Ireland*, Londres (1961). Porter. A. K.: *The Crosses and Culture of Ireland*. New Haven (1931). Armstrong, Walter: *El arte de Gran Bretaña e Irlanda*. Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz (1909).





ÍNDICE DEL VOLUMEN III

El carro de Apolo (O. Redon). Museo de Bellas Artes, Burdeos.



La cabeza roja (Modigliani). Museo Municipal de Arte Moderno, París.

ÍNDICE TEMÁTICO



La señora Agrassot **(Fortuny). Colección Particular, Barcelona.**

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES





HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

3

sarpe